

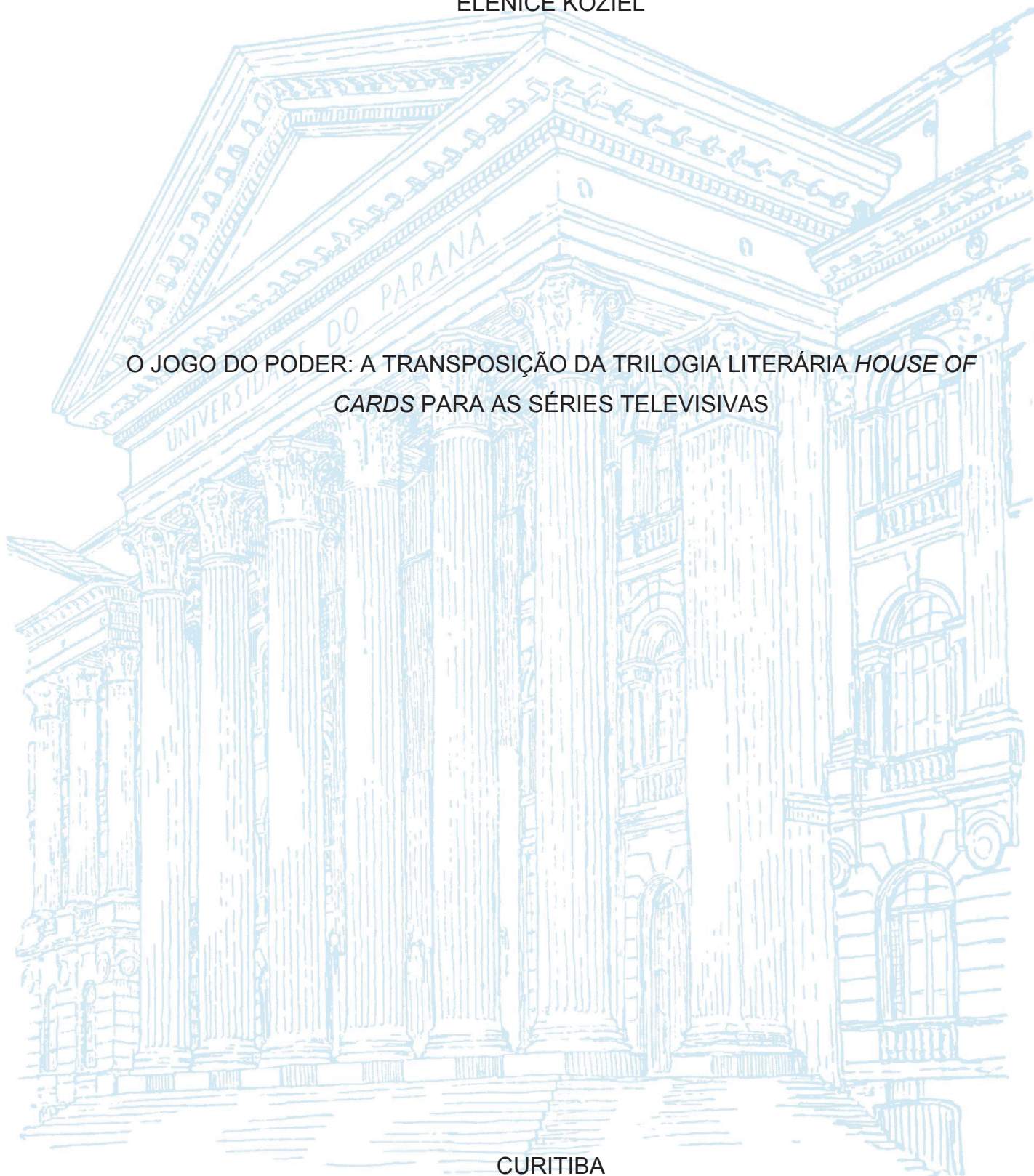
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ELENICE KOZIEL

O JOGO DO PODER: A TRANSPOSIÇÃO DA TRILOGIA LITERÁRIA *HOUSE OF
CARDS* PARA AS SÉRIES TELEVISIVAS

CURITIBA

2020



ELENICE KOZIEL

O JOGO DO PODER: A TRANSPOSIÇÃO DA TRILOGIA LITERÁRIA *HOUSE OF
CARDS* PARA AS SÉRIES TELEVISIVAS

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Celia Maria Arns de Miranda

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Koziel, Elenice

O jogo do poder : a transposição da trilogia literária *House of Cards* para as séries televisivas. / Elenice Koziel. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Celia Maria Arns de Miranda

1. Shakespeare, William, 1564 - 1616 – Crítica e interpretação. 2. Televisão - Seriados. 3. Poder (Ciências sociais) na literatura. I. Miranda, Celia Maria Arns, 1968 -. II. Título.

CDD – 808.8



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

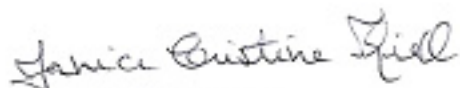
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de ELENICE KOZIEL intitulada: **O jogo do poder: a transposição da trilogia literária *House of Cards* para as séries televisivas**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 24 de Junho de 2019.


CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA
Presidente da Banca Examinadora


ROSANE KAMINSKI
Avaliador Externo (UFPR)


JANICE CRISTINE THIEL
Avaliador Externo (PUC/PR)


PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO
Avaliador Interno (UFPR)


BRUNILDA TEMPEL REICHMANN
Avaliador Externo (UNIANDRADE)




**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia vinte e quatro de junho de dois mil e dezanove às 14:30 horas, na sala 303, Rua Dr. Faivre, nº 405 - Ed. D. Pedro II, foram instalados os trabalhos de arguição da doutoranda ELENICE KOZIEL para a Defesa Pública de sua tese intitulada **O jogo do poder: a transposição da trilogia literária *House of Cards* para as séries televisivas**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA (UFPR), ROSANE KAMINSKI (UFPR), JANICE CRISTINE THIÉL (PUC/PR), PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UFPR), BRUNILDA TEMPEL REICHMANN (UNIANDRADE). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação da aluna. A doutoranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

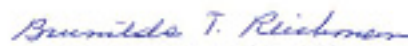
CURITIBA, 24 de Junho de 2019.


CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA
Presidente da Banca Examinadora


ROSANE KAMINSKI
Avaliador Externo (UFPR)


JANICE CRISTINE THIÉL
Avaliador Externo (PUC/PR)


PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO
Avaliador Interno (UFPR)


BRUNILDA TEMPEL REICHMANN
Avaliador Externo (UNIANDRADE)

AGRADECIMENTOS

Vou começar meus agradecimentos com uma pequena narrativa, afinal nós, estudiosos da literatura, amamos histórias! Preciso falar da minha relação com os livros e com a literatura pois, há alguns anos, eu jamais imaginava que seria possível um dia eu me tornar doutora em estudos literários.

Meu contato com os livros começou bastante tarde. Morava no sítio. Estudava numa escolinha que tinha quatro séries numa mesma sala. Não tínhamos acesso a livros (além dos poucos didáticos) na escola e minha família não tinha dinheiro nem pra comida, imagina livros! O primeiro livro com mais de 30 páginas que li foi quando já estava no 2º ano do ensino médio. Foi *A marca de uma lágrima*, do Pedro Bandeira. Identifiquei-me com a protagonista feia e desajeitada que escrevia poemas. Esse livro, peguei emprestado da filha da minha patroa na época. Eu trabalhava de empregada doméstica para a “doutora” Deyse, conhecida advogada na minha cidade, a quem agradeço pelo incentivo a estudar. Depois, peguei outros livros das meninas, filhas dela, mesmo sem pedir. Descobri que ler era legal. Li acho que quase todos os livros do Pedro Bandeira naquela época. Não li tanto livros quanto gostaria. A realidade de quem trabalha no pesado de dia e estuda à noite não dá pra romantizar e dizer que sobra tempo para devorar livros porque não é verdade. Mas o ato de contar histórias, ler histórias, imaginar mundos ficcionais sempre me encantou e foi, em partes, por isso que acabei fazendo graduação em Letras e depois mestrado e doutorado em literatura.

Preciso agradecer muitas pessoas que me ajudaram nessa jornada. Começando pelos meus pais que sempre me incentivaram a estudar e, mesmo sem entender o que é um doutorado, demonstraram um orgulho enorme da filha doutoranda. Agradeço toda a dedicação deles para tornar minha jornada mais fácil. Meu pai levava marmita para mim na rodoviária de Curitiba quando eu ia pra aula, pois não dava tempo de almoçar em outro lugar. E era a melhor comida do mundo que minha mãe preparava com muito carinho.

Agradeço aos meus irmãos, minhas cunhadas e cunhado, sempre na torcida; aos meus filhos, que entenderam minhas ausências e sempre demonstraram orgulho da mãe; ao meu amor, meu companheiro, Chris, meu engenheiro que teve que aprender um pouquinho de literatura para discutir comigo e esteve sempre disposto a me ajudar em tudo.

Agradeço às minhas amigas e amigos que me incentivaram, oraram, ouviram meus lamentos. Especialmente meus amigos do Dinter, Sandra, Alex, Fred, as companheiras shakespearianas Angélica e Rebeca e os companheiros e companheiras da UTFPR.

Agradeço aos responsáveis pelo projeto do Dinter: prof. Roberto, prof Heron e, em especial, ao professor e amigo, Maurício, por toda dedicação com as questões burocráticas do Dinter e por toda a ajuda que nos deu durante o percurso.

Agradeço às professoras que participaram da minha banca da qualificação e defesa, que deram ótimas contribuições para a melhoria do meu trabalho. Professoras Brunilda, Patrícia, Janice e Rosane, mulheres poderosas que passei a admirar!

Não poderia concluir esse texto sem fazer um agradecimento especial a ela que aceitou o desafio de me orientar. Obrigada, professora Celia! Sei que não fui exatamente o tipo de doutoranda que um professor sonha em ter. Muitas vezes insegura e despreparada. Obrigada pela paciência, pela atenção com que leu meus escritos, por todos os ensinamentos, por me atender até no feriado em sua casa e pelo chá.

Agradeço também à UTFPR, na pessoa do professor Heron, diretor do Câmpus Campo Mourão, por todo o apoio, especialmente pelo período concedido de dois anos de afastamento pra eu poder me dedicar aos estudos.

Agradeço à CAPES pela concessão de bolsa durante um período do doutorado.

Por fim, agradeço ao meu psiquiatra e à indústria farmacêutica que tiveram um papel importante e não me deixaram desistir no meio do caminho tomada pelas crises de ansiedade.

RESUMO

A presente pesquisa busca, principalmente, examinar a forma como o “jogo do poder” é apresentado nas obras que fazem parte do *corpus* deste estudo. São elas: 1) o conjunto de três romances – *Trilogia House of Cards* – escritos pelo britânico Michael Dobbs; 2) a produção *The House of Cards Trilogy* da rede de televisão britânica BBC e a série *House of Cards* produzida e exibida pelo canal de *streaming* Netflix; 3) as três peças de William Shakespeare: *Otelo*, *o Mouro de Veneza*, *Macbeth* e *Ricardo III*. Tanto as obras shakespearianas quanto os romances e as séries pertencentes ao universo *House of Cards* abordam questões ligadas ao exercício do poder, que traduzem a realidade do contexto contemporâneo. *House of Cards* – romances e séries – retrata a perversidade envolvendo as diversas esferas do sistema político e as estratégias de homens e mulheres em busca de poder e na dramaturgia shakespeariana, os personagens são, igualmente, atraídos pelo poder e dominados por ele. Além disso, como nosso estudo envolve obras literárias e audiovisuais – narrativas ficcionais televisivas – procuramos analisar a forma como a ficção televisiva se faz presente no contexto atual e dialoga com a literatura. Assim, considerando a relação dialógica entre diferentes textos, a interação entre textos de mídias diferentes, a transposição de uma mídia a outra, apoiamo-nos em três conceitos teóricos importantes para compreender a relação entre as obras estudadas: intertextualidade, intermedialidade e adaptação.

Palavras-chave: *House of Cards*. Shakespeare. Poder. Ficção televisiva.

ABSTRACT

The present research seeks to examine the way the “power game” is presented in the works that are part of the corpus of this study. They are: 1) the set of three novels - House of Cards Trilogy - written by the British Michael Dobbs; 2) the BBC television series The House of Cards Trilogy and the House of Cards series produced by the Netflix streaming channel; 3) William Shakespeare's three plays: Othello, the Moor of Venice, Macbeth and Richard III. Both Shakespearean works and the novels and series belonging to the House of Cards universe deal with issues involving the exercise of power and reflecting the reality of contemporary society. House of Cards - novels and series - portrays the perversity involving the various spheres of the political system and the strategies of men and women seeking power. In Shakespearean dramaturgy, characters are attracted to and dominated by power. Furthermore, as this study involves literary and audiovisual works - fictional television narratives - we seek to analyze the way television fiction is present in the current context and dialogues with literature. Thus, considering the dialogue between different texts, the interaction between texts from different media, the transposition from one media to another, we rely on three important theoretical concepts to understand the relationship between the works studied: intertextuality, intermediality and adaptation

Keywords: *House of Cards*. Shakespeare. Power. Television Fiction

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Print do post do perfil oficial House of Cards no Twitter do dia 04/03/16 .	78
Figura 2 - Print do perfil oficial House of Cards do dia 17/03/17	79
Figura 3 - Print do post do perfil oficial House of Cards do dia 16/02/15.....	79
Figura 4 - Print do post do perfil oficial House of Cards do dia 16/03/16.....	80
Figura 5 - Capa da revista Istoé de março de 2014	81
Figura 6 - Imagem compartilhada no perfil oficial da atriz Robin Wright	125

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS: TEXTUALIDADES EM DIÁLOGO	17
1.1 INTERTEXTUALIDADE: REVISITANDO CONCEITOS	18
1.2 INTERMIDIALIDADE: PERCURSOS, CONCEITOS E PRÁTICAS.....	21
1.3 ADAPTAÇÃO: PRÁTICA INTERTEXTUAL, INTERMIDIÁTICA E INTERCULTURAL.....	24
1.4 RELEITURAS: RESSIGNIFICAÇÕES DE CLÁSSICOS	34
2 LITERATURA E TELEVISÃO: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS	38
2.1 A TELEVISÃO RECONFIGURADA NA ERA DIGITAL	40
2.2 GÊNEROS FICCIONAIS TELEVISIVOS.....	51
2.3 SÉRIES TELEVISIVAS NA NOVA ERA DA TV	55
2.4 FICÇÃO TELEVISIVA EM DIÁLOGO COM A LITERATURA.....	61
2.5 <i>HOUSE OF CARDS</i> : DOS ROMANCES DE MICHAEL DOBBS ÀS SÉRIES TELEVISIVAS	66
2.5.1 A recepção da série <i>House of Cards</i> da Netflix no Brasil.....	77
3 O JOGO DO PODER	83
3.1 PODER E POLÍTICA: DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE SHAKESPEARE E <i>HOUSE OF CARDS</i>	91
3.1.1 Ironia e sarcasmo: o público como cúmplice	106
3.1.2 De Lady Macbeth a Claire Underwood: faces femininas do poder.....	116
3.1.3 O mundo é um palco: o poder em forma de espetáculo.....	126
3.2 O QUARTO PODER: MÍDIA E POLÍTICA EM <i>HOUSE OF CARDS</i>	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS.....	150
ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA DA SÉRIE <i>HOUSE OF CARDS</i> DA NETFLIX.....	158
ANEXO 2 – FICHA TÉCNICA DA SÉRIE <i>HOUSE OF CARDS</i> DA BBC.....	159

INTRODUÇÃO

O contexto atual é marcado por debates que questionam as fronteiras entre os campos do conhecimento, reconhecendo-as como permeáveis. Por esse motivo, prega-se a necessidade de haver um diálogo entre os saberes. No campo dos estudos literários, pesquisas que relacionam a literatura com as outras áreas de estudo como a história, a filosofia, a psicanálise, a semiótica, os estudos culturais, entre outros, foram intensificados nas últimas décadas. Nesse sentido, a literatura torna-se um objeto de estudo cada vez mais interdisciplinar e, dessa forma, expande o leque da pesquisa que explora novos espaços possíveis de atuação.

A partir dessa concepção ampla dos estudos literários é que traçamos as bases desta pesquisa, que contempla o intercâmbio da literatura com os estudos midiáticos e intertextuais. O *corpus* da pesquisa compreende: 1) o conjunto de três romances – *Trilogia House of Cards* – escritos pelo britânico Michael Dobbs; 2) a produção *The House of Cards Trilogy* da rede de televisão britânica BBC¹ e a série *House of Cards* produzida e exibida pelo canal de *streaming* Netflix; 3) as três peças de William Shakespeare: *Otelo*, *o Mouro de Veneza*, *Macbeth* e *Ricardo III*.

O primeiro romance de Dobbs, *House of Cards*, cujo título dá nome à trilogia, foi publicado na Inglaterra em 1989. A tradução para o português foi publicada no Brasil em 2014, mantendo o título em inglês. O segundo romance, intitulado *To Play the King*, foi publicado na Inglaterra em 1992 e traduzido para o português em 2016 com o título de *House of Cards: Xequemate*. O último romance da trilogia, *The Final Cut*, publicado em 1994, teve tradução para o português também em 2016, com o título de *House of Cards: o último ato*. As adaptações dos livros para a BBC ocorreram um ano após o lançamento dos respectivos livros. Cada romance foi transposto para uma minissérie de quatro episódios, totalizando doze episódios, em uma produção que ficou conhecida como *The House of Cards Trilogy*. Já a produção mais recente, a série *House of Cards*, produzida pela Netflix, foi lançada em 2013 e

¹ A BBC descreve a produção *The House of Cards Trilogy* como três séries com título homônimo aos livros de Michael Dobbs – *House of Cards*, *To Play the King* e *The Final Cut*. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1F1TT8ng10xQn3fTrdgy2RM/house-of-cards-trilogy>

teve cinco temporadas de treze episódios cada e uma sexta e última temporada com 8 episódios².

Em todas as obras que são analisadas nesta pesquisa existe uma temática que se faz presente de forma muito intensa: a disputa pelo poder representado, principalmente, pelo indivíduo que ocupa o posto mais alto na hierarquia política. Esse posto é disputado de forma semelhante apesar de serem contextualizados em épocas diversas nas obras retratadas. Tanto nos romances de Dobbs, como nas séries e também nas peças de Shakespeare, a ambição pelo poder é o que move os personagens. É uma disputa cheia de estratégias, manipulações e intrigas, como em um jogo, em que cada movimento tem de ser pensado cuidadosamente. Dessa forma, o principal objetivo desta pesquisa é analisar como o “jogo do poder” se manifesta nas obras que compõem este estudo.

No segundo livro da *Trilogia House of Cards*, em umas das suas epígrafes, o protagonista Francis Urquhart afirma: “A política é a arte de conquistar o poder e usá-lo. É uma arena dura, implacável.” (DOBBS, 2016, p. 204). Embora o conceito de política seja bem mais abrangente do que simplesmente a manutenção do poder, a relação entre poder e política é indissociável. No entanto, apesar do poder político ser a principal forma de poder abordada nesta pesquisa, tratamos também de outros tipos de poder. O filósofo Michel Foucault afirma que o poder não é exercido apenas pelos governantes. Para o autor, o poder é algo que se exerce nas relações sociais, no cotidiano, e não está, portanto, centralizado no Estado ou no governo. Para o sociólogo Manuel Castells, “o poder político é apenas uma dimensão do poder, uma vez que as relações de poder são construídas em uma interação complexa entre esferas múltiplas da prática social”. (CASTELLS, 2017, p. 22). A relação entre poder, política e mídia, tema estudado por Castells, está presente nos romances e nas séries *House of Cards*. A guerra midiática, base da propaganda política, não é algo recente, mas é possível dizer que se intensificou na sociedade contemporânea com o advento e expansão dos meios de comunicação digitais. A política de escândalos, conforme denominado por Castells, encontra terreno fértil na facilidade de exposição proporcionada pelas mídias digitais e isso é retratado em *House of Cards*.

² Usaremos no decorrer desta escrita os termos minissérie (ou série) da BBC para nos referir à primeira adaptação dos romances de Dobbs, veiculada pela rede de televisão britânica British Broadcasting Corporation e série (ou seriado) da Netflix para nos referirmos à produção mais recente, exibida pela plataforma de *streaming* Netflix.

A constante atração pelo poder que move as personagens shakespearianas nas obras mencionadas anteriormente e as personagens de *House of Cards* encontra correspondência na realidade contemporânea. Luis Fernando Ramos (2003, p.14), no texto de apresentação do livro de Jan Kott – *Shakespeare nosso contemporâneo* – destaca que a luta pelo poder é algo que permeia todos os tempos: “O que há é a luta pelo poder e o que varia são as ideologias e as estratégias para obtê-lo”. O crítico literário canadense, Northrop Frye (2011, p. 13), observa que quando estudamos Shakespeare devemos considerar dois lados. Um é o lado histórico, que se refere ao dramaturgo que viveu e trabalhou na Londres elisabetana e escreveu suas peças para o público daquela época; o outro lado refere-se ao escritor que dialoga com o mundo atual, com uma voz “vigorosamente contemporânea”. Embora Frye tenha dito isso no final do século passado – o livro *Sobre Shakespeare*, do autor, foi publicado pela primeira vez em 1986 –, podemos dizer que a voz de Shakespeare continua contemporânea. O diálogo da dramaturgia shakespeariana com o momento atual está presente com muita força. Podemos observar esse aspecto pelas releituras das peças do autor que são adaptadas e ressignificadas constantemente tanto para os palcos quanto para outros espaços midiáticos diversificados. Constatamos também a presença dessa voz shakespeariana, em diversos campos do conhecimento, quando referências à obra do dramaturgo envolvem questões complexas sobre a nossa sociedade.

Por outro lado, buscamos, nesta pesquisa, refletir sobre as formas de produção e consumo de narrativa ficcional na sociedade contemporânea e o lugar da literatura no contexto atual, considerando a relação entre o texto literário e outras formas de linguagens e narrativas, especialmente as séries televisivas. Ao pensarmos a literatura em constante interação com outras formas de linguagem, não podemos deixar de observar as transformações sociais e culturais pelas quais tem passado a sociedade contemporânea no que diz respeito, principalmente, à produção e consumo de narrativas ficcionais, graças ao desenvolvimento de novos equipamentos/suportes e, sobretudo, à expansão do acesso à internet. As obras de arte estão frequentemente revisitando outras obras, proporcionando releituras, ressignificações em diferentes contextos. Entendemos que os estudos que consideram a relação entre a literatura e outras formas de arte constituem um expressivo campo de possibilidades, uma vez que a literatura torna possível a conexão com praticamente todas as artes. Assim, buscamos estudar a produção e

consumo de narrativas no contexto atual, marcada pelo hibridismo entre as diversas esferas artísticas e midiáticas. Nesse sentido, pretendemos explorar na presente pesquisa a relação entre literatura e produções audiovisuais, mais especificamente as séries televisivas, cuja abordagem terá como suporte teórico os conceitos de intertextualidade, intermedialidade e adaptação, considerando dois aspectos principais: a transposição dos romances de Dobbs para séries televisivas da BBC e da Netflix e o diálogo intertextual com a obra shakespeariana.

Dessa forma, uma vez que lidamos com a adaptação do texto literário para o meio televisivo, faz-se necessário uma abordagem que também contemple os estudos sobre a televisão, levando em consideração as transformações pelas quais esse veículo tem passado com a emergência de novas tecnologias digitais e popularização do acesso à internet. As narrativas ficcionais televisivas passaram e passam constantemente por processos de mudança nas formas de consumo, bem como de produção e distribuição que não podem ser ignoradas. Entre as produções midiáticas da atualidade que conquistam um público amplo estão as séries televisivas. O cidadão contemporâneo tem dedicado grande parte do seu tempo para consumir esse tipo de narrativa. A distribuição de conteúdo através da internet, especialmente os serviços de *streaming* tem modificado a forma com que o espectador se relaciona com essas narrativas. Atualmente, o usuário pode assistir a uma série televisiva sem estar necessariamente em frente à televisão. Essas mudanças estão relacionadas tanto aos suportes disponíveis aos usuários para tal finalidade - celular, *tablet*, computador, e não apenas no equipamento que tradicionalmente conhecemos como televisão - como a forma de disponibilização do conteúdo que permite ao usuário uma maior autonomia em relação à escolha de quando e como acompanhar essa programação, diferente da forma como a programação televisiva tradicional é acompanhada.

Diversas séries televisivas possuem, em alguma medida, um diálogo com obras literárias, o que leva, muitas vezes, o espectador a procurar o texto que deu origem à obra audiovisual. Julgo importante observar que meu percurso no universo *House of Cards*, deu-se primeiro com o contato com o objeto audiovisual e não com o literário. Assisti às duas primeiras temporadas da série da Netflix e, como descobri que se tratava de uma adaptação de uma obra literária, fui, então, buscar o romance que deu origem à série. Li o primeiro romance e assisti à produção da BBC enquanto aguardava, ansiosa, o lançamento da terceira temporada da série da

Netflix. O projeto do doutorado previa, inicialmente, o trabalho apenas com as duas primeiras temporadas da série da Netflix e o primeiro romance de Dobbs, porém, no decorrer da pesquisa, achamos conveniente incorporar todas as temporadas, até a finalização da série, e incluir os outros dois romances da trilogia, bem como a produção da BBC.

Quando o projeto para o ingresso no doutorado foi escrito, no final de 2014, não encontramos publicações acadêmicas que tivessem como objeto a série *House of Cards*. No entanto, durante o período de estudos, dentro dos quatro anos decorridos para a conclusão da pesquisa, foram surgindo diversas publicações com diferentes modos de abordagem, inclusive relacionando a série com a obra shakesperiana, como é o caso dos trabalhos escritos pela professora Brunilda Reichmann (2016, 2017) que constam nas referências desta tese.

A tese está estruturada da seguinte forma:

No primeiro capítulo – *Narrativas contemporâneas: textualidades em diálogo* – buscamos revisitar as teorias que discutem os conceitos de intertextualidade, intermedialidade e adaptação, considerando que esses três termos encontram-se entrelaçados. Para isso, recorreremos a autores como Julia Kristeva, Gérard Genette, Claus Clüver, Irina Rajewski, Linda Hutcheon, Robert Stam, entre outros. Considerando as novas abordagens do texto literário e das diversas formas de releituras de obras literárias em circulação, mediadas por novos suportes, novas linguagens, novas formas de recepção, buscamos analisar a questão da autoria e recepção dessas obras no contexto atual. Nesse capítulo, ao discutirmos ainda importância da releitura, reescrita e ressignificação de obras clássicas, uma vez que uma grande quantidade de narrativas em circulação, em diferentes mídias, são adaptações/releituras de clássicos, recorreremos a autores como Italo Calvino e Anne Ubersfeld.

No segundo capítulo, intitulado *Literatura e televisão: aproximações possíveis*, nosso enfoque é para a relação que existe entre o texto literário e as narrativas ficcionais televisivas, com destaque para as séries. Abordamos, principalmente, as transformações ocorridas na era digital que modificaram o próprio conceito de televisão e proporcionaram uma reconfiguração nas formas de produção e recepção de conteúdo televisivo, destacando os programas de ficção e a forma como esses programas dialogam com a literatura, visto que boa parte dessas produções são adaptação de obras literárias.

No terceiro e último capítulo – *O jogo do poder* – nossa análise concentra-se, principalmente, na temática que é o denominador comum em todas as obras que fazem parte desta pesquisa: o poder. Para isso, revisitamos os conceitos de poder e política, a forma como esses temas estão entrelaçados e como eles são retratados tanto nas obras de Shakespeare já mencionadas como nos romances e séries *House of Cards*. Os personagens vilões, nas obras estudadas, buscam obter poder a qualquer custo; são estrategistas, jogadores, possuem grande habilidade de convencimento. Apesar de serem vilões, conseguem alcançar certa simpatia do público. Isso se dá, sobretudo, pelo fato desses personagens estabelecerem uma comunicação direta com o leitor/espectador utilizando ironia e envolvendo-o em suas tramas de modo a torná-lo cúmplice. Nossa reflexão também engloba as personagens femininas que são, igualmente, atraídas pelo poder, com destaque para a personagem shakespeariana Lady Macbeth e a personagem da série *House of Cards* da Netflix, Claire Underwood. Para finalizar, coube-nos ainda uma abordagem da política como forma de teatro, mostrada tanto em Shakespeare quanto em *House of Cards*, uma vez que as estratégias utilizadas pelas personagens objetivando a conquista e manutenção do poder envolvem a representação, o fingimento, a criação de um “espetáculo” que revela para a “plateia” uma imagem diferente daquilo que eles realmente são. Na sociedade contemporânea, a ideia de palco é expandida para outros espaços midiáticos. Nesse sentido, discorreremos também sobre o papel da mídia como legitimadora do espetáculo político, tema que aparece constantemente em *House of Cards*.

As três obras shakespearianas bem como os romances e as séries *House of Cards* levam-nos a refletir sobre as consequências das ações desmedidas em busca de poder. Em *House of Cards*, os bastidores da política e do poder são apresentados de forma sombria, onde os indivíduos não se sentem incomodados em cometer atos espúrios para conseguir o que desejam. A narrativa – tanto nos romances quanto nas séries televisivas – apresenta uma visão cínica e irônica do mundo da política. A ironia é, aliás, um recurso utilizado frequentemente pelos protagonistas vilões que pode ser visto também como um mecanismo de demonstração de poder.

1 NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS: TEXTUALIDADES EM DIÁLOGO

No contexto contemporâneo, marcado pela tecnologia digital, a produção e consumo de narrativas encontram novas perspectivas. As histórias são contadas e recontadas de diversas formas e, na contemporaneidade, as narrativas circulam em diferentes suportes e múltiplas textualidades. Marlene Soares dos Santos (2009) lembra que nós, seres humanos, somos narrativos por natureza e convertemos a narrativa em arte. A autora recorda o caminho percorrido pela narrativa, em diferentes suportes e práticas, desde os tempos em que o acesso à palavra escrita era privilégio de poucos e a oralidade era predominante, passando pela popularização do livro impresso e chegando ao momento atual em que a narrativa se prolifera em diversos suportes midiáticos. Santos afirma que é comum associarmos a arte da narrativa à literatura, no entanto, outras artes também se valem da narrativa.

Sabe-se que o sentido do texto literário é construído na sua relação com outros textos. Textos não se constituem apenas na linguagem verbal, mas podem pertencer a outros sistemas semióticos. Dessa forma, é importante pensar a literatura em conexão com as diversas produções artístico-midiáticas existentes, uma vez que a infinidade de textos que são acessados no momento da leitura altera a forma como se dá a recepção dessa obra. Desse modo, chamamos a atenção para a forma como as narrativas contemporâneas ressignificam o texto literário. Entretanto, na presente pesquisa, destacamos as narrativas audiovisuais, mais especificamente narrativas ficcionais televisivas. É oportuno enfatizar que o audiovisual está muito presente na cultura contemporânea. Percebe-se que há uma crescente popularização do acesso às mídias audiovisuais e, conseqüentemente, do consumo de narrativas através dessas mídias, graças, principalmente à expansão da internet. Releituras, ressignificações de obras literárias circulam de diferentes formas e chegam a um público cada vez maior, fazendo com que haja mudanças no modo como a literatura é vista. As narrativas presentes em múltiplas telas, proporcionam uma expansão do texto literário para outros suportes midiáticos e, dessa maneira, literatura e mídias encontram-se intimamente relacionadas.

As pesquisas atuais no âmbito dos estudos literários tendem a considerar essa multiplicidade de formas textuais entrelaçadas. Como exemplo, destacamos o texto de apresentação dos *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da*

ABRALIC (2017), um dos mais importantes eventos no Brasil voltados para debater os estudos literários, em que os organizadores reconhecem a necessidade e o desafio de lidar com as “textualidades contemporâneas”, expressão escolhida para tema do congresso. A partir dessa temática, a proposta do evento foi expandir a discussão, que já acontece há algumas décadas, visando repensar a tradicional concepção de texto disposto em um único suporte e portador de um único sentido que precisa ser decodificado. Dessa forma, considerando o atual panorama cultural, os organizadores do evento trouxeram questionamentos sobre o modo de lidar com múltiplas formas da expressão literária no contexto atual e defenderam a necessidade de contemplar as diversas textualidades que permeiam as formas discursivas contemporâneas.

Ao elegermos nosso objeto de estudo buscamos analisar o modo como todas as obras estão inter-relacionadas. É possível perceber a relação entre as produções televisivas e a obra de Michael Dobbs pelo título *House of Cards*: são adaptações declaradas dos romances de Dobbs, ou seja, são recriações da narrativa literária para o meio audiovisual, no caso a televisão. Percebe-se, além disso, um forte vínculo dessas obras – livros e séries – com a obra shakespeariana, com notórios elementos que revelam ecos das tragédias *Otelo*, *Macbeth* e *Ricardo III*. Tendo em vista que este estudo envolve o diálogo entre diferentes textos, a interação entre textos de mídias diferentes, a transposição de uma mídia a outra, deparamo-nos com três conceitos teóricos importantes, que se encontram interligados: intertextualidade, intermedialidade e adaptação. Assim, buscamos explorar cada um deles a seguir.

1.1 INTERTEXTUALIDADE: REVISITANDO CONCEITOS

Como já mencionamos, nossa pesquisa envolve o diálogo entre diferentes textos, pertencentes tanto à linguagem literária quanto à audiovisual. Por esse motivo, começamos discutindo a ideia de intertextualidade, conceito importante para a compreensão das teorias da intermedialidade e da adaptação que serão abordados na sequência.

O conceito de intertextualidade é bastante amplo. Em termos gerais, trata-se da interação entre os textos. O termo foi cunhado por Julia Kristeva, que afirma, em

seu livro *Introdução à semanálise*, que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (KRISTEVA, 1974, p. 64, grifo da autora). Julia Kristeva, já na década de 1960, questionava o lugar do texto, trazendo novos significados para o termo, ampliando seu conceito tradicional. Assim, a ideia de texto não se restringe a apenas um sistema semiótico. Como lembra Julie Sanders, a teórica não estava aplicando a teoria da intertextualidade exclusivamente para a literatura. Kristeva via tanto a literatura quanto outras formas artísticas como “intersecção dinâmica de superfícies textuais”. (SANDERS, 2015, p. 5). Cabe recordar que o conceito de intertextualidade desenvolvido por Kristeva tem suas origens nas noções de polifonia propostas por Mikhail Bakhtin. Celia Arns de Miranda observa que Bakhtin “foi o primeiro a afirmar que uma estrutura literária é elaborada a partir de sua relação com uma outra estrutura. A concepção do fenômeno da polifonia, dialogismo e carnavalização – as múltiplas vozes de um texto – perpassam toda sua obra.” (MIRANDA, 2005, p. 149).

O conceito de intertextualidade foi retomado e ampliado por Roland Barthes. No clássico texto *A morte do autor*, ele discorre sobre as múltiplas possibilidades de construção de sentidos de um texto, que são resultantes da forma como o leitor consegue perceber as relações com outros textos, fazendo conexões com outras leituras.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62)

É importante observar que Barthes destaca o papel do leitor. Para ele, a multiplicidade de citações de que é feito um texto encontra espaço e se concretiza no leitor, no momento da recepção. É o leitor que percebe as múltiplas escrituras presentes no texto em diálogo umas com as outras. É a partir daí que as correntes intelectuais começam a valorizar mais o leitor, pois conforme afirma o próprio Barthes, a crítica clássica ocupava-se apenas do papel do autor.

Gerárd Genette reformulou conceito de intertextualidade, utilizando o termo transtextualidade para se referir à relação entre os textos. Ele divide a

transtextualidade em cinco tipos e inclui o termo intertextualidade como um desses tipos. Os cinco tipos de relações transtextuais, conforme Genette são: a intertextualidade, definido como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença de um texto em outro”. (GENETTE, 2005, p. 9). O autor usa como exemplo a citação, o plágio e a alusão. O segundo tipo refere-se aos paratextos. São acessórios que fornecem ao leitor informações complementares sobre a obra e fazem com que, a partir das associações, a leitura seja compreendida de forma diferente. Exemplos de paratextos são os títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, prólogos, orelhas, entre outros. O terceiro tipo trata-se do que o autor chama de metatextualidade. Refere-se à “relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto no qual ele fala sem necessariamente citá-lo.” (GENETTE, 2003, p. 15). O quarto tipo é para qual o autor dá mais ênfase. Trata-se da hipertextualidade, ou seja, a relação que une um texto B, que o autor chama de hipertexto, a um texto A, chamado de hipotexto. O texto B é aquele que “brota” do texto A. É o que o autor chama de texto de segunda mão, ou seja, o texto que é derivado de um pré-texto. O quinto tipo é a arquitextualidade. Este tipo de transtextualidade está relacionado ao gênero textual. Trata-se, como afirma o autor, de uma relação silenciosa, porém que, ao ser percebida pelo leitor, orienta e direciona, de certa forma, a leitura da obra.

Genette observa, porém, que não se pode considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, uma vez que mais de uma categoria pode estar presente ao mesmo tempo. É importante salientar que a relação entre uma obra e outra algumas vezes pode ser clara, outras vezes, porém, é menos perceptível e depende da forma como o leitor a interpreta. Para Genette, “quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor.” (GENETTE, 2005, p. 29)

Grande parte dos teóricos que discutem intermedialidade e adaptação recorrem aos conceitos de intertextualidade e, conseqüentemente, aos conceitos de transtextualidade proposto por Genette (2005), sobretudo aos termos hipotexto e hipertexto. Como já mencionamos, para Genette, o hipertexto, ou texto B, é o texto derivado de um texto A, o hipotexto. Thaïs Flores Nogueira Diniz (2005), ao fazer

sua interpretação das categorias transtextuais descritas por Genette e aplicando os conceitos do autor para as adaptações fílmicas, argumenta que:

O termo hipertextualidade é mais rico em aplicação potencial para o cinema do que o termo intertextualidade tão largamente difundido. Filmes adaptados de uma mesma obra (“remakes”) podem ser vistos como leituras variantes hipertextuais iniciadas a partir de um mesmo hipotexto. As adaptações anteriores farão parte de um hipotexto maior e cumulativo que estará sempre disponível aos adaptadores. (DINIZ, 2005, p. 44)

Assim, ao analisarmos *House of Cards* segundo o critério da hipertextualidade, observamos que a série da Netflix tem como hipotextos explícitos os romances de Michael Dobbs e a minissérie da BBC, que são os textos mencionados na abertura da série. Não podemos deixar de mencionar que um outro hipotexto, este não declarado, é o diálogo que se estabelece com a obra shakespeariana, entretanto, somente o leitor de Shakespeare conseguirá estabelecer essas relações intertextuais.

1.2 INTERMIDIALIDADE: PERCURSOS, CONCEITOS E PRÁTICAS

Os estudos da intermedialidade têm suas origens nos estudos comparados. Claus Clüver (2006) declara que, inicialmente, essa área de estudos foi denominada de “Artes Comparadas”, fazendo referência ao termo “Literatura Comparada” e estendendo para outras formas de textos além do literário. Em seguida, passou-se a usar a expressão “Estudos Interartes” e, a partir das mudanças de paradigma em relação ao conceito de arte e da necessidade de incorporar os estudos das mídias a esse campo, optou-se pela expressão Estudos Intermidiáticos. Assim, ao incorporar o termo “mídias”, ampliou-se a esfera das pesquisas nessa área, com foco para a relação entre os diversos tipos de mídias. De acordo com Clüver:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nos designamos amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e Demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa figuram (aqui também) o Cinema, e além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (CLÜVER, 2006, p. 18-19)

O teórico sueco, Lars Elleström (2017), considera a incorporação do estudo das mídias ao campo da relação entre as artes como um importante passo no reconhecimento da materialidade das artes. Para o autor, as artes, como as outras mídias “dependem de substâncias mediadoras. Por este motivo, não faz sentido isolar as artes como algo etéreo. É preciso vê-las como formas de mídias esteticamente desenvolvidas” (ELLESTRÖM, 2017, p. 49). Para Solange R. Oliveira (2007, p. 13), “a nova nomenclatura visa permitir que a pesquisa no campo de relações intersemióticas possa abranger um sem número de objetos, sem dúvida representativos da produção de nosso tempo, mas que muitos hesitariam em situar na categoria de arte”. A autora chama a atenção para a dificuldade de conceituar o termo “arte” no contexto atual em que novas formas de expressão artística e novas perspectivas em relação à arte devem ser consideradas. Dentro desse contexto, Clüver (2011, p. 10) aponta para a complexidade de definir o termo “mídia”. Para o autor, o conceito de mídia “é uma construção cultural, resultado de circunstâncias históricas e ideológicas”. Vê-se, portanto, que tanto o conceito de arte quanto o conceito de mídia são objetos de debates que não se esgotam tão facilmente. Entendemos que os estudos da intermedialidade são importantes justamente por propiciarem esses debates, considerando, além do tradicional estudo da relação entre as artes, as diversas formas de interações entre os vários tipos mídias que se fazem presentes na atualidade, sobretudo no contexto do universo digital, proporcionando a interação entre palavra, imagem e som.

De modo amplo, concebe-se intermedialidade como o fenômeno que envolve a relação entre as mídias. Claus Clüver (2011, p. 9) afirma que o termo “implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias”. Irina Rajewski, da mesma forma, observa que, em sentido amplo, trata-se de “um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias.” (RAJEWSKI, 2012b, p. 18). Tem-se, portanto, um conceito abrangente e complexo, com muitas possibilidades de abordagem.

É preciso lembrar que os estudos intermediáticos estão intimamente ligados aos estudos da intertextualidade, como já afirmamos, pois, conforme Clüver:

[...] intertextualidade sempre significa também intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente

apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediático – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. Aos poucos isso passa a dizer respeito a fenômenos mais abstratos, como, por exemplo, a narratividade e a critérios de forma e estilo. O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. (CLÜVER, 2006, p. 14).

Rajewski (2012b, p. 16) ressalta o crescimento do interesse das pesquisas no âmbito dos estudos intermediáticos e o reconhecimento internacional desse campo de estudos. A autora afirma que surgiram novas possibilidades de pensar, apresentar e solucionar problemas nessa área, novas visões sobre o cruzamento de fronteiras entre as mídias, levando em consideração a materialidade, a midialidade das práticas artísticas e culturais, proporcionando uma aplicação mais ampla do conceito de intermedialidade. Não há uma teoria unificada, uma única perspectiva intermediática, os objetivos são variáveis. A autora observa que muitos termos relacionados à intermedialidade tem surgido e, conseqüentemente, diversos modos de utilização desses termos. Porém, a proliferação de conceitos heterogêneos pode ser confusa, por isso, há a necessidade de “definir mais precisamente a compreensão particular de intermedialidade adotada, bem como situar cada abordagem individual dentro de um aspecto mais amplo” (RAJEWSKI, 2012b, p. 17). A autora deixa claro que sua concepção de intermedialidade se volta para os estudos literários. Dentro desse campo de estudos, a teórica aborda a intermedialidade em sentido amplo e sentido restrito. Em sentido amplo, ela destaca o caráter genérico do termo, abrangendo todos os tipos de relações entre as mídias. Porém, para Rajewski, uma concepção tão ampla traz a impossibilidade de aplicar um conceito de maneira uniforme, que abranja todas as teorias relacionadas à intermedialidade, por isso há a necessidade de se introduzir concepções mais restritas.

Em sentido restrito, na concepção literária de intermedialidade, a autora elenca três subcategorias: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediáticas. A primeira trata da “transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKI, 2012b, p. 24). A segunda refere-se à combinação de duas ou mais mídias no processo de produção de um determinado produto midiático. Rajewski exemplifica com produtos como a ópera, o teatro, as histórias em quadrinhos. A terceira relaciona-se à referência a uma mídia em outra, como “referências, em um

texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas, [...]a musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a écfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas a fotografias e assim por diante.” (RAJEWSKI, 2012b, p. 25). A autora ressalta que é importante compreender as referências intermediáticas como uma estratégia para construção de sentido, ou seja, as referências devem contribuir para construção do significado da obra. Embora descreva separadamente cada subcategoria, Rajewski adverte que um determinado produto midiático pode conter duas ou até mesmo as três subcategorias. Nesta pesquisa, exploramos, principalmente, a transposição midiática, pois, conforme já mencionado, nossa análise envolve a transposição dos romances para as séries televisivas.

1.3 ADAPTAÇÃO: PRÁTICA INTERTEXTUAL, INTERMIDIÁTICA E INTERCULTURAL

É visível que no contexto atual grande parte das narrativas que circulam em diferentes mídias são adaptações, ou seja, histórias recontadas, releituras de narrativas passadas. A teórica Linda Hutcheon defende a adaptação como forma de preservar e, ao mesmo tempo, renovar as histórias.

A razão da minha confiança é que acredito firmemente que a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem seu novo público. Mesmo antes do advento do mundo globalizado atual, no qual a internet (e inclusive antes disso, com a televisão e o rádio) assegura que qualquer história será eventualmente recontada em algum lugar do mundo, todas as culturas estiveram envolvidas com traduções interlinguais e adaptações interculturais. (HUTCHEON, 2013, p. 10)

Para Hutcheon (2013, p. 24-25), o fato das adaptações se fazerem presentes de forma intensa em nossa cultura tem relação com o surgimento de novas mídias e canais de difusão em massa que proporcionam um aumento na demanda por diferentes tipos de histórias. Hutcheon observa também que um dos motivos para haver um grande número de adaptações é o apelo financeiro. Geralmente, as adaptações são produzidas a partir de obras consagradas ou populares, com grande potencial de aceitação por um público maior e assim evitar riscos e gerar um retorno financeiro maior. Outro motivo para a existência de tantas

adaptações está tanto no prazer dos adaptadores, que desejam recontar uma história com mudanças, quanto do público, que aprecia a repetição da narrativa. Porém, por diversas vezes, no livro *Uma teoria da adaptação*, Hutcheon reforça que a adaptação não é mera repetição, e sim, repetição com variação, ou seja, é uma revisitação às histórias, porém sem ser cópia.

Quando se fala em adaptação, a ideia mais recorrente que se tem é de transposições de obras literárias para o meio cinematográfico, categoria predominante, tradicionalmente mais conhecida do público e mais estudada no meio acadêmico. Porém, concepções mais recentes abordam a adaptação de maneira mais abrangente, englobando diversos produtos e diferentes formas de análise. Hutcheon (2013) destaca seu interesse ao ato de adaptar, não importando qual mídia ou gênero. A autora coloca produtos como jogos (videogames), parques temáticos, quadrinhos, óperas, musicais, balés, peças de rádio e de teatro, entre outros, em mesmo grau de importância que os filmes para os estudos da adaptação.

Hutcheon chama a atenção para o fato de que a adaptação, muitas vezes, “revitaliza” a obra adaptada.

A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue da sua fonte, abandonando-a para a morte, ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. (HUTCHEON, 2013, p. 234)

Nesse sentido, observamos que a série *House of Cards*, lançada pela Netflix, trouxe mais visibilidade à obra de Michael Dobbs que não era conhecida por grande parte dos espectadores da série. É importante salientar que a tradução do primeiro livro da trilogia, para a língua portuguesa no Brasil, aconteceu vinte e cinco anos após o original ser publicado na Inglaterra e no ano seguinte ao lançamento da série da Netflix. O título *House of Cards* foi mantido em inglês e preservado nos três livros das edições brasileiras. A exemplo de obras literárias que são adaptadas para o cinema, os três livros trazem na capa uma espécie de selo chamando a atenção para o fato de que se trata da obra que inspirou a série. Entramos em contato, por email ³, com o tradutor do primeiro livro para a língua portuguesa, Luis Reyes Gil, e

³ Enviamos email para o tradutor Luis Reyes Gil no dia 14 de dezembro de 2015. Recebemos a resposta no mesmo dia.

questionamos sobre a manutenção do título em inglês. O tradutor afirmou que a decisão final a respeito do título não é somente do tradutor e, sim, de uma equipe da editora. Nesse caso, segundo o tradutor, a editora optou por manter o título original em inglês pelo fato da série da Netflix já ser conhecida com esse nome pelo público brasileiro e, assim, com o título traduzido, dificultaria a associação entre o livro e a série. Os outros dois livros da sequência, foram traduzidos para o português em 2016, possivelmente devido à publicidade que a adaptação veiculada pela Netflix trouxe à obra. Em epílogo publicado na edição brasileira do primeiro livro da série, o autor, Michael Dobbs, relata como iniciou a escrita do romance e como o livro tornou-se um *best-seller*, deixando evidente que as adaptações – tanto a produção da BBC no início da década de 1990, quanto o seriado produzido pela Netflix recentemente – contribuíram para tornar a obra conhecida.

Não imaginava que iria conseguir publicá-lo – para mim, aquilo não passava de uma pequena terapia particular –, mas por obra de uma sorte magnífica e totalmente imprevista, o livro logo se tornaria um *best-seller*, e a BBC o transformaria numa série premiada, com o esplêndido Ian Richardson. [...] Hoje, 25 anos depois da publicação do livro, F.U.⁴ está mudando minha vida de novo. Um passo adiante, com Kevin Spacey no papel principal, na nova série de TV. Meu castelo de cartas foi reconstruído. (DOBBS, 2014. p. 335)

As pesquisas atuais sobre adaptação tentam superar a antiga discussão sobre fidelidade e propor novas formas de abordagem que considerem os diversos modos de adaptar e as diversas propostas envolvidas no processo de adaptação. Assim, as adaptações têm sido vistas como um diálogo intertextual entre os textos “original” e adaptado. Estudiosos da adaptação nos últimos anos têm questionado as noções de hierarquia e originalidade, tradicionalmente vinculadas à ideia de adaptação. Robert Stam é um desses teóricos que buscam desconstruir preconceitos em relação à adaptação. O foco do trabalho do autor são as adaptações de romances para o meio cinematográfico, mas é pertinente considerarmos também as adaptações para a televisão, pois seguem praticamente os mesmos princípios. Conforme o autor, as correntes intelectuais, a partir dos anos 50, proporcionaram novas formas de ver a literatura, desconstruindo a aura

4 F. U. refere-se às iniciais dos personagens Francis Urquhart nos romances e na série da BBC e Frank Underwood, na série da Netflix.

tradicionalmente envolta no texto literário enquanto objeto artístico e, desse modo, enfraquecendo a ideia de superioridade da literatura sobre o cinema e, conseqüentemente, do texto-fonte sobre a adaptação.

O pós-estruturalismo traz a concepção bakhtiniana de autor como um “orquestrador de discursos pré-existentes”. (STAM, 2006, p. 23) Dessa forma, abre-se caminho para uma abordagem não-originária da arte e discute-se o que é “original”, já que se tem a concepção de criação artística como algo baseado em textos precedentes. Stam parte desse ponto de vista e afirma que adaptação também “pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídias e discursos”. (STAM, 2006, p. 23). O autor é enfático ao afirmar que, no cinema, “a originalidade completa não é possível nem desejável”. Ele recorre à ideia de “cinema impuro”, concebida pelo crítico de cinema André Bazin, que já nos anos 50 pensava o cinema de forma intertextual, intermediária, mesmo antes desses termos serem usados. Como lembra Gabriela Machado Ramos de Almeida (2011), Bazin reconhece a influência da literatura e do teatro sobre o cinema, assim como a influência do cinema sobre a literatura, num processo de contaminação mútua entre as artes. João Luiz Vieira (2013, p. 13), ao prefaciar o livro *Adaptação Intercultural*, de Marcel Vieira Barreto Silva, escreve: “Para Bazin, a alegação de que o cinema nunca foi uma forma ‘pura’ de arte ganha inesperada ressonância nestes tempos de celebrada convergência tecnológica motivando um bem-vindo retorno a Bazin”. Assim, entende-se que o contexto atual está cada vez mais marcado pela contaminação, pelo hibridismo entre as diversas formas de arte, pela mistura de formas narrativas.

A partir dos conceitos de dialogismo e de intertextualidade, Stam busca discutir a adaptação como uma prática intertextual. O autor, como já dissemos, estuda os aspectos das adaptações cinematográficas, no entanto destaca o caráter eminente intertextual de todas obras de arte:

A questão é que praticamente todos os filmes, não apenas as adaptações, re-filmagens e sequências, são mediadas através da intertextualidade e escrita. [...] Mas as adaptações, de certa forma, tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte – que elas são todas, em algum nível, “derivadas”. (STAM, 2006 p. 49)

Julie Sanders (2015), na mesma linha, discute a adaptação partindo da perspectiva das teorias da intertextualidade. É com base na visão múltipla de texto

que Sanders aborda os temas adaptação e apropriação. Para Sanders (2015), os conceitos de adaptação e apropriação, embora estejam inter-relacionados, trazem distinções. Na adaptação a relação com o texto-fonte é explícita, o que se observa geralmente pelo título, ou por outros elementos que fazem referência à obra “original”. Já na apropriação há uma aproximação com o texto-fonte, porém de maneira mais sutil, sendo que, geralmente, as obras que foram objeto de apropriação não são identificadas com tanta facilidade. Nesse caso, a nova obra não se assume como adaptação, o que, por vezes, envolve questões polêmicas como propriedade intelectual, reconhecimento e, até mesmo, plágio.

Outro aspecto a ser considerado é a visão da adaptação enquanto prática intermediária. Nossa pesquisa envolve a mudança de uma mídia para outra, ou seja, do livro para o audiovisual, mais especificamente do romance para a ficção televisiva. Assim, analisamos a adaptação enquanto transposição midiática, conceito proposto por Rajewski como uma das subcategorias de intermedialidade. Para a autora, nessa perspectiva,

a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade genética, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico de mídia e **obrigatoriamente intermediário**. (RAJEWSKI, 2012b, p. 24, grifo nosso)

O conceito de transposição midiática está vinculado ao conceito de transposição intersemiótica. Tal termo surgiu a partir das definições de tradução propostas por Roman Jakobson, em que o autor amplia as noções desse campo de estudos, adotando o termo tradução intersemiótica para se referir à interpretação de signos verbais através de signos de um sistema não verbal. É a partir dessa ideia que autores como Gisbert Kranz e Julio Plaza passaram a usar o termo transposição intersemiótica, que, de acordo com Clüver,

[...]trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. Além de serem tradução de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. Em todo caso, no estudo de transformação e adaptações intermediárias, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido da nova mídia.

Frequentemente questões sobre fidelidade para com o texto-fonte e sobre adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui a original. (CLÜVER, 2006, p. 17)

Entende-se, portanto que é inevitável que a transposição de um sistema de signos para outro resulte em muitas mudanças, devido a uma série de questões, entre elas as especificidades da linguagem do meio escolhidos para (re)contar a história. Nesse sentido, observa-se que a transposição dos romances de Dobbs para o meio audiovisual acontecem em contextos diferentes e em formatos diferentes. A adaptação da BBC traz poucas mudanças em relação a personagens e a enredo. Respeitando as especificidades do novo produto midiático – a minissérie – a história da trilogia de Dobbs é recontada de forma bem condensada. A série da Netflix, no entanto, possui um formato longo, que permite aos criadores explorarem novas temáticas e expandirem o universo ficcional, preservando a atmosfera de intrigas políticas presente nos romances de Michael Dobbs. A boa recepção permitiu a continuidade da produção, a criação de novas temporadas, e assim o enredo distancia-se, cada vez mais, do texto-fonte, sem que isso seja um problema para o receptor, pois a série adquire um caráter autônomo e o público entende a narrativa como uma nova obra.

Outro modo de abordagem em relação à adaptação é concebê-la enquanto prática transcultural/intercultural. Nesse caso, leva-se em consideração o deslocamento da obra no tempo e no espaço, ou seja, observa-se que no processo de adaptação, frequentemente, é necessário atualizar o texto para um outro contexto histórico, outro público, outra cultura, pois, como observa Hutcheon, uma adaptação insere-se em “um tempo, um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio”. (HUTCHEON, 2013, p. 192)

Stam (2006, p. 42-43), com olhar para seu campo específico de estudos – a literatura e o cinema – observa que há casos em que a adaptação da obra literária para o cinema acontece em momentos muito próximos, a exemplo dos romances que figuram entre os mais vendidos, que a possibilidade de vantagem comercial faz com que a adaptação seja apressada. Porém, em outras situações, a adaptação parte de uma obra com uma distância temporal de séculos ou milênios. Stam pondera que quando a distância temporal é maior, o adaptador terá mais liberdade criativa para lidar com o processo de adaptação, reinterpretando a obra em questão

e, muitas vezes, vendo a necessidade de atualizar o texto de forma a sintonizá-lo com os discursos contemporâneos.

Tão importante quanto a questão temporal, segundo Hutcheon (2013), é o lugar da adaptação. A autora chama de adaptação transcultural a adaptação de uma cultura para outra. Considera-se, neste caso, aspectos culturais peculiares do contexto sócio-político de recepção da obra. Como afirma Hutcheon, “Há, quase sempre, uma mudança na valência política que acompanha a passagem do texto adaptado para a adaptação “transculturada”. Em suma, o contexto condiciona o significado.” (HUTCHEON, 2013, p. 196).

Marcel Silva (2013), ao referir-se a adaptações cinematográficas e espelhando-se nos conceitos de Patrice Pavis voltados à adaptação de teatro, prefere utilizar o termo adaptação intercultural. O autor sublinha as diferenças entre o estudo intertextual da adaptação e o estudo intercultural e argumenta que o estudo intertextual busca semelhanças e diferenças entre os elementos estruturantes dos textos (trama, personagem, tempo, espaço, ação dramática etc.); já o estudo intercultural preocupa-se, sem desconsiderar os elementos estruturantes, com a forma como a cultura-alvo interfere na transposição do texto. Assim, esses dois modos de estudo são complementares na análise do processo de adaptação.

Por esse prisma, ao analisarmos nosso objeto de estudo, levamos em consideração que nos romances escritos por Michael Dobbs, a história se passa no Reino Unido, em que o regime político é o parlamentarismo e a luta do protagonista é para tornar-se primeiro-ministro. O período retratado concentra-se após o governo Margaret Thatcher, a “Dama de Ferro”, que ocupou o cargo de primeira-ministra britânica em três mandatos consecutivos, de 1979 a 1990. A adaptação para a rede de televisão britânica BBC ocorreu um ano após a publicação do primeiro livro da trilogia e nos anos seguintes após o lançamento dos outros dois livros, portanto praticamente no mesmo contexto cultural e temporal da obra de origem. Na série da Netflix, no entanto, há uma distância temporal e cultural maior em relação ao texto-fonte que deve ser levada em consideração. O texto é trazido para a segunda década do século XXI, para a realidade norte-americana, para um regime presidencialista. A luta do protagonista é para conseguir o cargo considerado o mais poderoso do mundo: a presidência dos Estados Unidos. Enquanto nos livros de Dobbs e na adaptação para a BBC o protagonista Francis Urquhart (Ian Richardson) é um aristocrata escocês, Frank Underwood (Kevin Spacey), da série da Netflix, é

um político da Carolina do Sul, nos Estados Unidos; Urquhart faz parte do partido conservador, no Parlamento Britânico, enquanto Underwood pertence ao partido democrata dos EUA. Além disso, ao contemplar o diálogo intertextual dessas obras com a obra shakespeariana, é preciso considerar um outro contexto, uma outra cultura: a da Inglaterra renascentista. Logo, conforme já observado por Brunilda Reichmann (2016), tem-se três contextos, três culturas diferentes em interação: a Inglaterra dos séculos XVI e XVII, cujo regime de governo é a monarquia absolutista; a Inglaterra da década de 1980, do século XX, cujo regime é a monarquia parlamentarista e os Estados Unidos do início do século XXI, em que o regime de governo é o presidencialista.

No processo de adaptação de obras literárias para os meios audiovisuais, um importante aspecto para ser observado é a questão da autoria e da recepção da obra. Questiona-se a função do autor/adaptador, bem como o papel do leitor/espectador. Enquanto na literatura, em geral, o autor da obra é claramente reconhecível, nas adaptações audiovisuais existe certa imprecisão sobre de quem é, de fato, a autoria, pois quando se trata de adaptação, roteiristas e diretores, entre outros profissionais envolvidos no processo, dão uma nova forma a um texto que já existia. A nova obra resultante do processo de adaptação tem as marcas tanto do autor do texto-fonte quanto dos responsáveis pela recriação do texto para o novo meio. No cinema, tem-se, geralmente, na figura do diretor a ideia de autoria, embora haja uma grande equipe por trás da concepção da obra que chegará às telas. Já nas séries de televisão, frequentemente, há uma equipe de roteiristas, que se revezam na escrita dos episódios e compartilham ideias, buscando sempre manter a premissa e a identidade da série. A produção de uma série costuma contar também com vários diretores que se alternam na direção dos episódios. Essa equipe é liderada por um *showrunner*, que é considerado o criador da série.

Em relação ao papel do adaptador, cabe recordar que as correntes intelectuais a partir dos anos 50 e 60 trouxeram transformações na forma de concepção do texto literário, bem como nas de autor e leitor. Terry Eagleton (2006) observa que a história moderna da teoria literária possui, de forma sumária, três fases. Primeiramente, há uma preocupação com o autor, especialmente no Romantismo do século XIX e, posteriormente, a preocupação volta-se para o texto, no período conhecido como Nova Crítica. A terceira fase, conhecida como teoria da recepção ou estética da recepção, transfere a atenção para o leitor, como já

observamos ao nos reportar à concepção de Roland Barthes sobre o texto e o leitor. Eagleton, discorre sobre a forma como a teoria da recepção pensa o modo como os leitores recebem e interpretam o texto literário. Ele afirma que:

O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições – e tudo isso significa o uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular. O texto, em si, não passa de uma série de “dicas” para o leitor, convites para que ele dê sentido a um trecho de linguagem. Na terminologia da teoria da recepção, o leitor “concretiza” a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. Sem essa constante participação ativa do leitor não haveria obra literária. Para a teoria da recepção, qualquer obra, por mais sólida que seja, compõe-se na verdade, de “hiatos” [...]. A obra cheia de “indeterminações”, elementos que, para terem efeito, dependem da interpretação do leitor, e que podem ser interpretados de várias maneiras, provavelmente conflitantes entre si. (EAGLETON, 2006, p. 116)

Nesse sentido, Robert Stam (2006) observa que o adaptador é, antes de tudo, um leitor e, como qualquer leitor, receberá o texto literário de forma parcial e fará a interpretação de acordo com sua visão de mundo. Da mesma forma, Linda Hutcheon, ao abordar a adaptação enquanto processo de criação, discute o papel do adaptador. Para a autora,

o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. (HUTCHEON, 2013, p. 43).

Quanto ao papel do receptor, Hutcheon observa que, uma vez que a adaptação é uma forma de intertextualidade, a recepção da obra pressupõe as relações feitas pelo leitor/espectador com outras obras. Hutcheon recorre à ideia de recepção como palimpsesto, proposta Gérard Genette, que acontece, “por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação”. (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Ainda sobre o receptor da adaptação, Hutcheon ressalta que há diferença na recepção da obra como adaptação entre o público que conhece o texto adaptado e o público que não conhece, ou seja, públicos que ela chama de conhecedores e desconhecedores irão vivenciar a obra de formas diferentes. Se o público não sabe que tal objeto é de fato uma adaptação ou não está familiarizado com a obra específica que é adaptada, esse público vai receber essa obra como uma outra

qualquer. Entretanto, a autora destaca que “para que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor”. (HUTCHEON, 2013, p. 166)

Pode-se dizer que há ainda o público que não conhece o texto-fonte, mas que já teve contato com alguma forma de informação a respeito desse texto, algum tipo de paratexto, e isso também interfere no modo de recepção da adaptação. O público que conhece o texto-fonte costuma ter expectativas e exigências maiores, especialmente as comunidades de fãs. Essa afirmação pode ser constatada quando observamos, nas redes sociais e em fóruns específicos, as discussões que envolvem as comunidades de fãs de determinadas obras adaptadas. Nesses ambientes, críticas referentes ao processo de adaptação são comuns. Quando se trata de obras mais conhecidas e, portanto, as “canônicas” para as comunidades de fãs, as críticas são mais severas. No entanto, no caso de *House of Cards*, ao menos nas comunidades virtuais de fãs brasileiros, em grupos que temos acompanhado, as discussões geralmente não envolvem a questão da adaptação, possivelmente por se tratar de um público, em sua maioria, desconhecedor das obras que deram origem ao seriado. É possível deduzir que grande parte do público brasileiro teve contato primeiramente com o seriado da Netflix, pois os romances de Michael Dobbs foram traduzidos para o português apenas a partir de 2014 e, portanto, presume-se que eles desconheciam o texto-fonte. Dessa forma, pelo que acompanhamos nas comunidades virtuais, a recepção do referido seriado no Brasil não tem colocado no centro das discussões o fato da obra ser uma adaptação. Os fãs de *House of Cards* costumam analisar a narrativa, os personagens, as técnicas, tecer comentários sobre alguma cena específica que chamou mais a atenção, associar a ficção à realidade atual, especialmente comparando os fatos da série com a política do país. Poucas vezes observamos algum tópico de discussão que mencionasse o texto-fonte e as diferenças e semelhanças entre as obras.

Para Hutcheon, além de atender aos públicos conhecedores e desconhecedores, os adaptadores devem levar em consideração modos de engajamento do público de acordo com a mídia escolhida para a adaptação. A autora descreve três modos de engajamento com as narrativas: contar, mostrar e interagir. Hutcheon observa que “uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você interage, ou seja, participa fisicamente. Cada modo adapta diferentes coisas – e de

diferentes maneiras.” (HUTCHEON, 2013, p. 35). O modo contar é o que acontece em romances, contos e até mesmo em relatos históricos. Já o modo mostrar envolve uma performance geralmente audiovisual. O modo interagir proporciona um engajamento de forma mais visceral e imediata. Seriam parte do modo interagir os ambientes virtuais, videogames e passeios em parques temáticos. A autora ressalta que o público responde de maneira diferente a cada um desses modos, pois cada modo possui seus próprios processos de decodificação.

Como em nossa pesquisa estudamos a transposição de romances para séries televisivas, consideramos que há mudança da mídia impressa para a mídia audiovisual e, conseqüentemente, do modo contar para o modo mostrar. Linda Hutcheon (2013) lembra que nas adaptações de romances para mídias audiovisuais – cinema e televisão – é possível utilizar alguns equivalentes da narrativa literária para a narrativa audiovisual. As inúmeras técnicas cinematográficas contribuem para dar forma à narrativa e conseguir o efeito desejado.

1.4 RELEITURAS: RESSIGNIFICAÇÕES DE CLÁSSICOS

Anna Stegh Camati (2007) observa que o processo de reescrita e ressignificação de textos não é uma exclusividade dos tempos atuais. A autora lembra que já no período clássico os tragediógrafos gregos ressignificavam os mitos. Como a mitologia não tinha um registro oficial, ela era originária das tradições orais, os poetas gregos apropriavam-se dessas informações da oralidade para reescreverem os mitos à sua maneira. Posteriormente, alguns dos mitos mais importantes foram ressignificados novamente, em especial pelos escritores do neoclassicismo francês e pelo criador da psicanálise, Sigmund Freud. Na contemporaneidade, muitos textos reescritos, ressignificados são de obras clássicas. Diversas narrativas que circulam atualmente são adaptações, revisitações, releituras de obras passadas que encontram ecos no contexto atual. Essas produções atualizam os clássicos para o receptor contemporâneo.

O motivo de trazermos essa discussão sobre ressignificação de obras clássicas para nossa pesquisa, deve-se, sobretudo, por pressupormos que uma das formas de interpretação de *House of Cards* é considerarmos as possibilidades de diálogo intertextual com clássicos shakespearianos. Lembramos que Shakespeare é um dos autores mais adaptados de todos os tempos, suas obras são

constantemente revisitadas em diversas partes do mundo, trazidas ao público (leitor ou espectador, do teatro ou dos meios audiovisuais) em diversos formatos, com novos significados.

Mas, o que faz com que uma obra seja considerada um clássico? Por que o interesse em adaptar clássicos? Por que tantas formas de releituras de obras de épocas, frequentemente, muito distantes da nossa? O que há de especial nos clássicos? Algumas das respostas podemos encontrar nas definições do que é um clássico, apresentadas por Italo Calvino (2002), em seu conhecido livro *Por que ler os clássicos*. Entre as assertivas, Calvino (2002, p. 11) afirma que: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Em outras palavras, um clássico, portanto, é aquele texto que tem algo para nos dizer mesmo depois de passado um longo tempo de sua escrita; um texto com o qual nos identificamos, que dialoga com a nossa época, que a cada releitura encontramos algo novo.

Também nas palavras de Calvino (2002, p. 11): “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descobertas como a primeira”. Nesse sentido, o escritor Umberto Eco (1994), falando sobre sua relação com o romance *Sylvie*, de Gérard de Nerval, que para ele trata-se de um dos maiores livros já escritos, ou seja, um dos seus clássicos favoritos, afirma que:

A experiência de reler um texto ao longo de quarenta anos me mostrou como são bobas as pessoas que dizem que dissecar um texto e dedicar-se à leitura meticulosa equivale a matar sua magia. Toda vez que releio *Sylvie*, embora conheça o livro de modo tão anatômico – talvez porque o conheça tão bem – apaixono-me por ele novamente, como se o estivesse lendo pela primeira vez. (ECO, 1994, p. 18)

Eis aí alguns dos motivos que fazem com que Shakespeare seja considerado clássico, e que nós continuemos estudando, adaptando, e nos encantando com a obra do dramaturgo. Nesse sentido, recordamos Barbara Heliodora (2007) comentando sua relação com a obra de William Shakespeare.

Para falar a verdade, creio ser uma ilusão, a qualquer momento, alguém afirmar que agora já compreendeu Shakespeare, pois não me parece possível deixar de descobrir mais alguma coisa a cada vez que se torna a ler alguma de suas peças, mesmo aquelas que, por alguma razão, alguém tenha rotulado de “simples”; pelo menos quando essa leitura é acompanhada pela disponibilidade imaginativa que derruba barreiras e preconceitos, e permite ao leitor entrar em sintonia com o poeta. (HELIODORA, 2007, p. XIX)

Pode-se dizer que a obra shakespeariana é uma fonte inesgotável de descobertas. O texto shakespeariano possui a capacidade de dialogar com a sociedade contemporânea de muitas formas, proporcionando amplas possibilidades de ressignificações no contexto atual. É por isso que existe uma multiplicidade de adaptações da obra do autor. As obras que, de algum modo, apresentam um diálogo intertextual com os textos shakespearianos proliferam-se em diferentes mídias e para diferentes públicos.

Para Anne Ubersfeld (2002, p. 9), um clássico é “tudo aquilo que, não tendo sido escrito *para nós*, mas para outros, reclama uma ‘adaptação’ a nossos ouvidos”. Logo, o receptor, pertencendo a um contexto diferente do qual o texto foi escrito, busca atualizar esse texto, procurando elementos equivalentes na contemporaneidade. Dessa forma, a leitura de clássicos seria uma des-leitura.

Ler hoje é des-ler o que foi lido ontem – não que essa leitura tenha se tornado “falsa” mas é que não é mais para nós. O avanço das ciências humana nos permite compreender que a obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositário de um sentido oculto, como o ídolo no interior de um templo, - mas, antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação. (UBERSFELD, 2002, p. 12)

A forma como Ubersfeld concebe a obra clássica é importante para refletirmos sobre as adaptações de textos clássicos para o contexto contemporâneo. Quando se desfaz a sacralização imposta à obra clássica, permite-se que o texto seja explorado por diversos ângulos, que seja “des-lido”, recriado, reinterpretado e estabeleça uma comunicação com um público de um contexto histórico e cultural diferente daquele para o qual a obra foi escrita. Por essa perspectiva, Patrice Pavis discute o conceito de historicização, proposto por Bertold Brecht. De acordo com Pavis (2011, p. 196), historicizar “é mostrar um acontecimento ou uma personagem à luz social, histórica, relativa e transformável”. Na concepção de Brecht (1976, p. 109, *apud* Pavis, 2011, p. 197), “a historicização leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista”. A historicização coloca em diálogo o contexto histórico de produção da obra e o contexto de recepção.

Pode-se dizer que adaptação de um clássico é uma releitura do passado ressignificado no presente. Essa recriação de textos clássicos acontece também (e

principalmente) em outros sistemas semióticos além da linguagem verbal. Releituras de clássicos circulam atualmente de forma bastante intensa nas mídias audiovisuais, como o cinema, a televisão, o videogame, entre outros. É, portanto, uma prática bastante comum o resgate de textos considerados clássicos, trazendo-os para um contexto histórico diferente, distante temporal e culturalmente, proporcionando um novo olhar de acordo com o contexto da nova recepção. A revisitação a um texto canônico carrega também o olhar, a interpretação, a visão particular de quem decide adaptá-lo. A atualização para o novo contexto é, portanto, marcada pelas escolhas estéticas, políticas e ideológicas do adaptador.

2 LITERATURA E TELEVISÃO: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

Diante da necessidade de pensar a literatura em contato com uma multiplicidade de textos na contemporaneidade, escolhemos como foco da nossa análise a produção ficcional televisiva, levando em consideração a importância cultural da televisão, especialmente como um meio de difusão de narrativas. Dessa forma, nossa abordagem parte da tentativa de entender o conceito de televisão frente às mudanças pelas quais ela passa na era digital. Em seguida, buscamos analisar os aspectos desse veículo que se relacionam especificamente com os programas chamados de ficção televisiva em seus diversos formatos, com destaque para as séries. Logo após, voltamo-nos para a relação entre televisão e literatura enfatizando a proximidade existente entre esses dois meios no que diz respeito, sobretudo, às adaptações de obras literárias.

A televisão surgiu no final da década de 1920, mas veio a se popularizar após a Segunda Guerra Mundial e até os dias de hoje é um dos principais meios de comunicação existentes. Arlindo Machado (2003) chama a atenção para a dificuldade de conceituar televisão, devido à amplitude do termo. Ele observa que:

Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou o que é produzido por produtores independentes e por grupos de intervenção em canais de acesso público. (MACHADO, 2003, p. 19, grifo do autor)

Esse meio tem por característica absorver uma imensa variedade de produções, que constituem um misto de entretenimento e informação, abarcando diversos gêneros, incorporando uma mistura de linguagens. É um lugar onde se encontra de tudo. Como observa Toby Miller (2010, p. 19), a TV é “um armazém cultural”. A televisão incorporou elementos de outras mídias como o teatro, o cinema, o rádio, a literatura. Embora, a televisão possua em sua gênese uma semelhança com o cinema, pode-se dizer que sua origem está mais próxima ao formato do rádio. Nesse sentido, Asa Briggs e Peter Burke observam que:

A produção e o controle das imagens nas telas de televisão estavam em mãos de corporações que haviam trabalhado com o som antes das

imagens, na época em que o cinema mostrava imagens sem som. [...] as mesmas instituições que conduziram a era da radiodifusão foram também responsáveis em introduzir a idade da televisão. (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 166-167)

Letícia Capanema lembra que “a intensa penetração cultural da televisão durante o século XX ainda se faz presente neste início de século XXI, mesmo a televisão tendo cada vez mais compartilhado espaço com outras mídias também importantes” (CAPANEMA, 2017, p. 36). No entanto, apesar de sua relevância cultural, a televisão é, muitas vezes, vista com mero entretenimento, difusor de banalidades, entre outras formas depreciativas. Indo contra essa visão negativa, Arlindo Machado (2003) sai em defesa da televisão. O autor argumenta que assim como existe a boa e a má literatura, por exemplo, a televisão é constituída de bons e maus programas. Machado ressalta a necessidade de olhar para a programação televisiva considerando todos os aspectos. Observa que, nos mais de 50 anos de existência, a televisão acumulou “um repertório de obras criativas muito maior do que normalmente se supõe, um repertório suficientemente denso e amplo para que se possa incluí-la sem esforço entre os fenômenos culturais mais importantes do nosso tempo.” (MACHADO, 2003, p. 15)

Machado (2003, p. 15-16) observa que apesar da difusão massiva da televisão após a Segunda Guerra Mundial e das inúmeras teorias que abordam a influência desse meio na formação da sociedade contemporânea, a televisão continua sendo desconhecida. Para o autor, a maioria das abordagens em relação à televisão analisam apenas a programação considerada trivial, banal, geralmente sob a concepção segundo a qual “o que importa não é o que acontece de fato na tela, mas o sistema político, econômico e tecnológico no qual se forjam as regras de produção e as condições de recepção.” (MACHADO, 2003, p. 16). O autor critica o fato de os estudos, geralmente, não levarem em consideração o conjunto das obras audiovisuais efetivamente produzido pela televisão e acompanhado pelos espectadores, mas de voltarem a atenção para esse meio enquanto sistema mercadológico, mecanismo de controle político-social, entre outras formas negativas de ver a televisão.

Nesse sentido, Machado prega a necessidade de:

[...] pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como o cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e a literatura o

conjunto de todas as obras literárias escritas e oralizadas, mas, sobretudo, daquelas obras que a discussão *destacou* para fora da massa amorfa da trivialidade. (MACHADO, 2003, p. 19)

Conforme observa o professor Sivaldo Pereira da Silva (2009), parte das críticas negativas em relação à televisão se dava por conta do modelo *top-down*, ou seja, a estrutura vertical de transmissão de conteúdos, em que os espectadores são tidos como hiper-passivos. Esse modelo é visto por alguns críticos, notadamente os da chamada Escola de Frankfurt, como mecanismo de controle das massas. No entanto, essa ideia, de acordo com o autor, começou a mudar com o amadurecimento das pesquisas em comunicação e graças aos estudos da recepção. Assim, outros elementos foram incluídos no debate sobre o consumo de conteúdo televisivo.

2.1 A TELEVISÃO RECONFIGURADA NA ERA DIGITAL

Quando a televisão surgiu, o rádio teve sua morte decretada, o que não aconteceu, pois TV e rádio convivem harmoniosamente até os dias de hoje. Já na era da internet (computadores e *smartphones*) foi a televisão que recebeu sua sentença de morte diversas vezes, no entanto, ela ainda continua viva. A respeito da relação entre novas e antigas mídias, Briggs e Burke observam que

ao se introduzirem novas mídias, as mais antigas não são abandonadas, mas ambas coexistem e interagem. Com o surgimento das publicações, os manuscritos continuaram sendo importantes, como aconteceu com os livros e o rádio na idade da televisão. A mídia precisa ser vista como um sistema, um sistema em contínua mudança, no qual elementos diversos desempenham papéis de maior ou menor destaque. (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 15)

Há algum tempo, previsões trágicas que decretavam o fim da televisão eram recorrentes. Porém, nos últimos anos, tem-se assumido o fato de que ela não está morrendo, mas se reconfigurando. Em artigo intitulado *Fim da televisão?* Arlindo Machado (2011) discute as profundas mudanças na forma de se produzir e se consumir conteúdo televisivo que, segundo o autor, indicam que estamos vivendo o fim de um modelo de televisão.

A atual evolução da televisão caminha em duas direções diferentes e aparentemente contraditórias, pressupondo duas modalidades de espectadores, munidos dos mais variados equipamentos de acesso. De um

lado, parte da audiência prefere permanecer “passiva”, cumprindo o seu papel de espectador na sua sala de estar, sobretudo diante da atual e farta oferta de material audiovisual. De outro lado, o surgimento no cenário audiovisual de novos protagonistas, os interatores, está forçando mudanças cada vez mais radicais em direção a modelos de conteúdos que possam ser buscados a qualquer momento, em qualquer lugar, fruídos da maneira como cada um quiser e abertos à intervenção ativa dos participantes. (MACHADO, 2011, p. 87-88)

Vivemos atualmente o que alguns teóricos afirmam ser uma nova era de ouro da televisão, com a exibição de programas considerados de boa qualidade técnica e artística, sobretudo no âmbito da ficção e, principalmente, com relação às séries televisivas que estão sendo consideradas produções de qualidade. É inegável que a televisão sofreu transformações, mas está longe de perder seu espaço como uma das principais mídias audiovisuais.

Em 1995, Nicholas Negroponte publicou seu livro *A vida digital*, que trazia previsões para o futuro próximo em relação à tecnologia. Considerado um livro visionário, trazia uma discussão bastante pertinente sobre o futuro da televisão na era digital e sua relação com a provável presença massiva da internet que estava começando a se expandir naquela época. Entre outras previsões, o autor profetizava que: “No ano 2000, haverá mais gente se divertindo na Internet do que assistindo àquilo que hoje chamamos de rede de televisão.” (NEGROPONTE, 2001, p. 174). Embora, pela forma com que o autor se refere à televisão, seja perceptível que ele antevê as prováveis mudanças em relação a esse meio de comunicação, talvez ele não imaginasse que, num futuro próximo, uma das principais diversões da internet seria justamente assistir televisão, considerando a crescente demanda pela programação veiculada pela internet.

Há alguns anos, quando uma série de notícias decretava a morte da televisão, sobretudo, devido ao domínio da internet, Toby Miller colocava-se contra essa ideia.

Imaginar a Internet contra a televisão é bobagem; ao contrário, ela é mais uma forma de enviar e receber a televisão. E a TV está se tornando mais popular, não menos. Suspeito que estamos testemunhando uma transformação da TV ao invés do seu falecimento. (MILLER, 2009, p. 22)

Da mesma forma, Newton Cannito (2010, p. 17) tentava desconstruir alguns mitos apocalípticos que, segundo o autor, permeavam o debate envolvendo o futuro da televisão no mundo digital. Um desses mitos referia-se ao próprio

desaparecimento da TV, que cederia lugar para outras mídias como os games e a internet. O autor argumenta que embora a indústria dos jogos eletrônicos tenha crescido expressivamente nas últimas décadas, isso não interfere no hábito de acompanhar narrativas televisivas e cinematográficas. Muitas vezes, essas narrativas servem até de base para a produção de jogos eletrônicos e, assim, mais do que concorrer entre si, essas mídias convergem e se retroalimentam. Outra falácia que Cannito questionava era em relação a uma suposta crise da narrativa. Segundo o autor, as previsões menos otimistas acenavam para o fim das formas narrativas e a substituição por formas interativas por excelência, como os jogos. Porém, ao contrário do que se previa, Cannito apontava para um crescimento das narrativas ficcionais televisivas na era da TV digital. O autor observava que a facilidade de acesso ao conteúdo produzido fez com que os criadores investissem na criação de programas com episódios mais interligados. Ao que tudo indica, pelo que se tem observado em relação ao consumo de conteúdo televisivo nos últimos tempos, especialmente narrativas, o autor tinha razão, as previsões negativas revelaram-se equivocadas. Para Cannito:

O digital fez algo que ninguém esperava: tornou a televisão muito mais narrativa. O roteiro para séries de televisão jamais foi tão narrativo e interligado. A presença de bons roteiristas tornou-se fundamental. O poder deslocou-se para as mãos dos contadores de história. (CANNITO, 2010, p. 18)

Newton Cannito (2010) destaca que a chamada era digital trouxe transformações não apenas para a televisão, mas também para outras mídias como o cinema, o rádio, o telefone, e até mesmo o livro. A sociedade contemporânea é, portanto, marcada por densas mudanças, que tem em sua gênese a tecnologia digital. A televisão encontra-se, então, nesse território marcado pela evolução tecnológica e, conseqüentemente, pela convergência de mídias. Letícia Capanema (2017) adverte que para falar de televisão atualmente é preciso reconhecer suas transformações, reconhecer o novo contexto em que a televisão está inserida, permeado por novas plataformas comunicacionais, convergência tecnológica e cultural e mudanças nos sistemas de produção e distribuição de bens culturais.

Quando falamos em convergência de mídias, recorremos ao conceito de cultura da convergência, que na clássica definição de Henry Jenkins é “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se

cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (JENKINS, 2009, p. 29). O autor discute o impacto do uso das novas mídias digitais e da conexão em rede na sociedade atual, a maneira como os “novos” e os “antigos” meios de comunicação estão interligados e os papéis dos produtores e consumidores. Para o autor, “os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos, eles estão sendo forçados a conviver com os meios emergentes, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias”. (JENKINS, 2009, p. 41-2).

A cultura da convergência é, deste modo, importante para pensarmos o lugar da televisão no atual contexto e a forma como os conteúdos televisivos relacionam-se com outros conteúdos presentes em outras mídias. Exemplo disso é a busca frequente do espectador por mais informações a respeito dos programas assistidos em plataformas virtuais, frequentemente, desenvolvidas pelos próprios criadores dos programas, contendo informações que fomentam a programação e incentivam o espectador a interagir. No Brasil é comum que as telenovelas, por exemplo, possuam seu espaço próprio na internet com curiosidades sobre a narrativa, informações sobre atores, resumos da semana, trilha sonora, entre outros conteúdos.

Outras formas de expansão da programação televisiva para outras mídias são, muitas vezes, concebidas pelos próprios fãs, especialmente quando se trata de ficção. Os fãs criam sites, blogs, fóruns de discussões, páginas em redes sociais, canais no Youtube, entre outras formas usadas para interação. O seriado *House of Cards* está presente em diversos espaços como os citados. Um exemplo é o site *Fandom*⁵ que agrega diversas comunidades de fãs e inclui o *fandom* de *House of Cards*⁶. O site segue o modelo *wiki*, ou seja, a disponibilização de conteúdos nesse espaço é um trabalho colaborativo, feito por diversos usuários/fãs. No site *Fandom*, a página da série *House of Cards* inclui biografia dos personagens, trailers das temporadas, paródias, jogos, notícias, curiosidades, críticas, comentários de fãs, entre outros conteúdos.

Na cultura da convergência, o fã, de maneira geral, sente a necessidade de interagir e tem meios disponíveis para dar uma resposta crítica e criativa relacionada

5 Disponível em <https://www.fandom.com/> Acesso: 18 ago. 2019

6 Disponível em https://houseofcards.fandom.com/wiki/Main_Page Acesso: 18 ago. 2019

ao conteúdo assistido. Entende-se por resposta criativa, o produto artístico amador criado pelo espectador/fã e compartilhado no ambiente virtual. Produtos como vídeos, desenhos (*fanarts*⁷), *fanfictions*⁸, paródias diversificadas, imagens que se tornam *memes* são comuns atualmente no mundo conectado.

É importante destacar que o leitor/espectador contemporâneo tem à sua disposição mecanismos que lhe dá a possibilidade de interagir com outros receptores e, inclusive, com os criadores de determinada obra literária ou produto midiático. Assim, a recepção dessas obras é, de certa forma, influenciada pelas interações, pelos paratextos presentes sobretudo nos ambientes virtuais, especialmente nas redes sociais. Poderíamos afirmar que todas essas produções dos fãs no ambiente virtual relacionadas à programação televisiva, funcionam como espécies de paratextos, utilizando a terminologia de Genette (2005). Lembrando que para o autor paratextos são um tipo de transtextualidade. Em relação aos textos literários, são acessórios que fornecem ao leitor informações complementares sobre a obra e fazem com que, a partir das associações, a leitura seja compreendida de forma diferente. Direcionando para nossa pesquisa, é possível aplicar esses conceitos nas séries televisivas. Tomando como exemplo a série *House of Cards* da Netflix, poderíamos dizer que no ambiente virtual a paratextualidade possui um importante papel. Ao discorrer sobre os conceitos de transtextualidade propostos por Genette e voltando esses conceitos especificamente para a programação televisiva, Ana Maria Balogh (2007), atesta que:

A paratextualidade na TV é muito mais abarcadora, muito mais necessária na mediação entre a programação da emissora e o público, principalmente pelo fato de que o veículo se insere muito mais enfaticamente no mundo das novas tecnologias caracterizadas pela velocidade e pela voracidade, traços que a afastam do universo do livro tradicional. (BALOGH, 2007, p. 45)

São exemplos de paratextos relacionados à série *House of Cards* as postagens sobre a produção no perfil oficial da Netflix no Twitter, bem como no perfil da própria série; entrevistas com atores e diretores envolvidos na produção; trailers de divulgação produzidos pela empresa que circulam na internet; grupos

7 Desenho relacionado a determinado produto artístico-midiático, produzido por fã desse produto, geralmente compartilhado com outros fãs na internet.

8 Ficção de fã. Trata-se de textos criados por fãs e publicados na internet. Novas histórias relacionadas a determinada narrativa.

relacionados à série em redes sociais; sites, blogs, canais de fãs no Youtube que postam vídeos analisando elementos da série; imagens cômicas criadas geralmente por fãs que viralizam nas redes sociais, entre outros elementos que trazem informações extras para o espectador.

Sobre a dinâmica da televisão na era digital e o papel do espectador na cultura da convergência, Jenkins observa que:

A indústria da televisão concentra-se cada vez mais em compreender os consumidores que tenham uma relação prolongada e um envolvimento ativo com o conteúdo das mídias e que demonstrem disposição em rastrear esse conteúdo no espectro da TV a cabo e outras plataformas. [...] A pesquisa de audiência da nova geração foca o que os consumidores fazem com o conteúdo de mídia depois que assistem a ele, considerando valiosa cada interação subsequente, pois consolida sua relação com a série e, potencialmente, com seus patrocinadores. [...] Os consumidores não apenas assistem aos meios de comunicação; eles também compartilham entre si ao que assistem. (JENKINS, 2009, p. 103)

Os produtores de conteúdo televisivo estão atentos, portanto, para a forma como o espectador responde aos programas. A forma como o conteúdo se propaga no ambiente virtual através dos fãs é um importante aspecto a se considerar na divulgação das produções televisivas e na criação de novos produtos para a televisão. Não podemos ignorar as questões mercadológicas envolvidas nesse processo, ou seja, a arte tida como mercadoria, como já há algum tempo diziam os teóricos da indústria cultural. No entanto, cabe-nos observar que os conteúdos produzidos para a televisão, com destaque para as narrativas ficcionais televisivas, podem ser apreciados como objetos artísticos do mesmo modo que outras formas de arte, que proporcionam entretenimento e reflexão. É oportuno salientar que a noção de entretenimento traz consigo diversas nuances. Embora, de maneira geral, o que se entende por entretenimento pressupõe a ideia do lazer, do lúdico, do passatempo descompromissado, não é possível afirmar que, por esse motivo, esteja desvinculado de uma reflexão e/ou análise crítica.

A televisão é atualmente, como se observa, representativa da cultura da convergência. Tem-se, de um lado, o equipamento tradicionalmente conhecido como televisão, transformado pela possibilidade de acesso à Internet, propiciando, além do acesso a canais de TV aberta e TV a cabo, outras formas de conteúdos televisivos, como os canais de *streaming* e usos que fogem da função tradicional atribuída ao aparelho, como aplicativos de músicas, redes sociais, entre outros. Por

outro lado, a possibilidade de assistir ao conteúdo televisivo através de outros equipamentos como o computador, *tablet* e, principalmente, o celular, propiciam o acesso à programação televisiva por diversas formas em múltiplas telas, trazendo mobilidade ao usuário e proporcionando maior interação entre os espectadores e maior possibilidade de escolha para o público.

Os conteúdos conhecidos como *on demand* (sob demanda) são serviços que independem da grade de programação linear dos canais de televisão. Daniele Rodrigues (2017) explica que existem três formas de conteúdos sob demanda: VoD, que são *Videos on Demand*, ou vídeos sob demanda, em português. Os exemplos mais conhecido nesse sentido são os vídeos do YouTube; SVoD, a sigla em inglês para *Subscription vídeo on demand*, ou seja, vídeos sob demanda por assinatura, como a Netflix, por exemplo; e OTT, que é a sigla para *over the top*, termo que se refere à utilização da estrutura da web para serviços de televisão, como a Globo Play. A autora observa que há, atualmente, um aumento na procura por conteúdos sob demanda e, com isso, as empresas com conteúdos SVoD tendem a crescer. A principal empresa desse ramo na atualidade, a Netflix, tem apresentado altos índices de crescimento. Segundo a autora, no final de 2016, a empresa possuía mais de seis milhões de assinantes e faturamento anual de R\$ 1.290 bilhões.

Observamos que atualmente (2019), segundo o site da própria empresa, o número de assinantes da Netflix ultrapassa 150 milhões em todo o mundo. A emissora tem investido bastante em produção de conteúdo, em diversos países, lançando uma quantidade expressiva de novas séries e filmes nos últimos anos. A Netflix foi criada em 1997 com o objetivo de oferecer serviços de locação de filmes *on line*, em seguida ofereceu acesso ilimitado ao catálogo através do serviço de assinatura mensal. Em 2007, a empresa lançou o serviço de *streaming*, em que o usuário tem a possibilidade de assistir conteúdo *on line* sem precisar fazer *download* do mesmo. A partir de 2013, a empresa começou a produzir conteúdos que foram disponibilizados apenas em sua plataforma. Ao contrário dos canais de televisão tradicionais que costumam lançar um episódio a cada semana, a Netflix começou a disponibilizar todos os episódios da temporada de uma só vez. Foi o que ocorreu com a série *House of Cards* que, ao ter seus episódios disponíveis de uma só vez para o espectador, rompe com a tradicional serialidade da televisão convencional. Dessa forma, *House of Cards* é tida como uma série que marcou a nova geração da televisão, uma espécie de símbolo da Netflix.

Rodrigues também lembra que há um outro fenômeno relacionado ao crescimento do consumo de conteúdos sob demanda no contexto atual: enquanto as empresas SVoD crescem, há uma queda de mercado dos canais tradicionais de televisão por assinatura. Um dos motivos para isso é o fato da assinatura dos canais sob demanda terem um custo mais baixo comparado ao da TV a cabo. A autora apresenta dados sobre a queda das assinaturas de TV a cabo afirmando que 313,3 mil assinaturas foram canceladas no Brasil no ano de 2016 (RODRIGUES, 2017, p. 81-82). Ou seja, existem evidências de que grande parte dos espectadores brasileiros contemporâneos têm preferido assistir à programação televisiva através das plataformas que oferecem conteúdos sob demanda. Isso modifica a forma de relacionamento do consumidor com a televisão, dando maior autonomia ao espectador na escolha da programação e no modo como acompanhar os programas, incluindo as narrativas ficcionais. Parece haver, portanto, uma maior liberdade na escolha do horário, local, tipo de suporte usado, entre outros elementos envolvidos no consumo de produtos televisivos.

Vale ressaltar que as transformações pelas quais passa o conceito de televisão abrem espaço para a discussão sobre o que determina se um produto é televisual ou não. Os estudiosos Cecília Almeida Lima, Diogo Golveia Moreira e Janaina Costa Calazans (2015) observam que o Emmy em 2013, pela primeira vez, indicou séries distribuídas exclusivamente pela internet, ou seja, que nunca passaram por uma grade de programação televisiva. Eles referem-se às séries produzidas pela Netflix, entre elas *House of Cards*. Constatamos que nos anos posteriores a 2013, diversas séries originais da Netflix, que são tanto exibidas como produzidas pela empresa, foram indicadas e premiadas no Emmy. Em 2017, a série *The Handmaid's Tale*, produzida e exibida pelo Hulu, que também é uma plataforma de *streaming*, principal concorrente da Netflix, recebeu diversas indicações e foi premiada como melhor série de drama. Isso evidencia que as séries produzidas e distribuídas apenas através da internet podem ser consideradas como pertencentes ao que se entende por televisão.

Em 2018, séries produzidas pela Netflix lideram, pela primeira vez na história, as indicações ao Emmy, desbancando a tradicional HBO. De acordo com a

matéria publicada por Natalia Marco no site El Pais ⁹, as produções da Netflix receberam 112 indicações.

Essa circunstância reflete um novo paradigma na ficção televisiva: atualmente são produzidas mais séries do que nunca, mas nesse pico de produção há uma grande participação de plataformas como Netflix, Amazon e Hulu, além das apostas mais recentes do YouTube, Apple e Facebook. A televisão mudou, e também mudou o Emmy, um prêmio tradicionalmente conservador, que se viu obrigado a se abrir a essas variações. (MARCO, 2018)

Por esse viés, Lima, Moreira e Calazans (2015) discutem o que pode ser considerado como produto de televisão no contexto atual. Para abordar o conceito de conteúdo televisivo, os autores apropriam-se do conceito de gêneros discursivos, estudado por Mikhail Bakhtin, e associam ao que eles chamam de “gêneros textuais televisivos”. Existem, de acordo com os autores, uso de recorrências textuais comuns a esse gênero, o que faz com que mesmo quem não é especialista na área consiga identificar um conteúdo de televisão. Em outras palavras, o telespectador sabe, de maneira intuitiva, o que lhes espera quando opta por assistir um dos diversos tipos de narrativa seriada televisiva.

Considerar conteúdos exibidos apenas pela internet, em canais como Netflix e Hulu, como programas televisivos causa certo estranhamento. Esses conteúdos não pertencem a uma grade de programação com horários pré-definidos, com a quebra proporcionada pelos intervalos comerciais, entre outros elementos consolidados como parte da linguagem da televisão convencional. Há, no entanto, uma tendência em aceitar que a ideia de televisão como a conhecemos não dá mais conta para explicar o conceito de televisão diante das formas atuais de consumo e produção de conteúdo considerado televisivo. Os modelos atuais de consumo colocam em xeque o formato de grade de programação. Muitas pessoas já não se prendem mais aos horários de programação pré-definidos pelos canais convencionais. Essas pessoas preferem acompanhar a programação televisiva via reprodução, acessível em outras plataformas, nos horários escolhidos por elas. Manuel Castells (2017) menciona uma pesquisa feita com adolescentes pela Universidade Carolina do Sul em que os resultados mostram que os entrevistados

9 Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/12/cultura/1531390577_323498.html. Acesso em 13 jul. 2018.

não compreendem mais o conceito de assistir televisão em horários pré-definidos pela emissora. De acordo com a pesquisa, esses adolescentes “assistem a programas inteiros de televisão nas telas dos seus computadores e, cada vez mais, em dispositivos portáteis.” (CASTELLS, 2017, p. 112)

Nicolas Negroponte falava, há mais de duas décadas¹⁰, da transformação de átomos em bits, ou seja, a substituição gradativa dos meios físicos pelos virtuais. O autor referia-se à distribuição de filmes em meio digital, que tem muito a ver com o que temos estudado nesta pesquisa em relação ao consumo de conteúdos televisivos pela internet.

Eu não sei o que você acha, mas eu jogaria fora meu videocassete amanhã mesmo em troca de um sistema melhor. Para mim, a questão é decidir se é melhor carregar os átomos para casa (e de volta para a locadora) ou receber bits não retornáveis e que não exigem depósito algum. [...] eu penso que as videolocadoras sairão de cena em menos de 10 anos. (NEGROPONTE, 2001, p. 166)

O ritmo de transformação foi um pouco mais lento do que previa o autor. Atualmente, em 2019, ainda existem videolocadoras. Porém, em número muito pequeno e atendendo a uma clientela reduzida, geralmente composta por pessoas nostálgicas e apaixonadas por cinema. Esses empreendimentos sentem dificuldade para se manterem em funcionamento e, aos poucos, as últimas empresas do ramo vão encerrando suas atividades¹¹.

Negroponte (2001) previa também o crescimento do sistema “pague-para-ver”, e a possível extinção dos anúncios comerciais em meio à programação e maior liberdade de escolha por parte do espectador que poderia, nos termos do autor, “puxar” o conteúdo e não apenas receber o que os modelos econômicos da época “empurravam” ao público. Com isso, o autor profetizava o fim do que tradicionalmente conhecemos como horário nobre na televisão. Como se observa, as formas de consumo de conteúdo televisivo nos dias de hoje vêm comprovar que a situação atual em muito se assemelha às previsões feitas por ele.

10 O livro *A vida digital*, de Nicolas Negroponte, foi publicado pela primeira vez em 1995.

11 Uma matéria do jornal Gazeta do Povo, publicada no dia 18 de maio de 2018, fala sobre o fechamento da locadora Vídeo 1, em Curitiba, segundo o jornal, a mais antiga videolocadora da América Latina. Disponível em: <https://guia.gazetadopovo.com.br/materias/locadora-video-1-encerra-fecha-acervo-pioneirismo/>

O comportamento do espectador começou a mudar já nos anos 80, com a chegada do equipamento de videocassete e de dispositivos que possibilitavam gravar a programação e assisti-la no horário desejado e não no horário estabelecido pela grade de programação vigente. Assim, o espectador começou, aos poucos, ter controle sobre o que e quando assistir. (CASTELLS, 2017). O surgimento do controle remoto trouxe mais autonomia em relação à escolha da programação, facilitando a mudança de canais. Essa autonomia foi potencializada com a chegada da internet e a possibilidade de fazer *download* de programas que estivessem disponíveis na *web*. Posteriormente, a chegada das plataformas de *streaming*, que permitem assistir on line a programação escolhida, no momento em que desejar, transformaram radicalmente o modo de consumo de programação televisiva.

Arlindo Machado (2011) discute um outro fenômeno que vem ocorrendo com as transformações da televisão. Trata-se da fragmentação das audiências da programação televisiva. Machado observa que, nas últimas décadas, há uma tendência a conteúdos especializados, nichos específicos, que é resultado da oferta de programação em múltiplos canais bem como da programação *on demand*. A televisão fragmentada, com públicos segmentados é também assunto abordado por Jason Mittell. Para o autor:

[...] conforme o número de canais cresceu e a audiência de qualquer tipo de programa foi reduzida, as redes de televisão e seus canais acabaram por reconhecer que para um programa ser economicamente viável pode ser suficiente um público seguidor pequeno, porém dedicado. (MITTELL, 2012, p. 34)

Essa fragmentação da audiência já foi preocupação entre os teóricos dos meios de comunicação e dos envolvidos diretamente com a indústria televisiva. Era um dos motivos pelos quais se anunciava o fim da televisão. No entanto, como já foi mencionado, a indústria se adaptou a esse novo modelo e passou a valorizar um público menor, porém fidelizado.

A despeito de todas as críticas e previsões negativas em relação ao futuro da televisão e toda problemática que envolve o consumo e produção da ficção televisiva na era digital, cabe o reconhecimento de que a televisão permanece forte. Obviamente, não se consome programação televisiva da mesma forma que há algum tempo e nem se produz conteúdos televisivos do mesmo modo. A evolução tecnológica e a expansão do acesso à internet proporcionaram mudanças que

alteram significativamente a forma como vemos e pensamos a televisão na contemporaneidade e, conseqüentemente, o modo como são produzidas e consumidas narrativas ficcionais para o meio televisivo.

2.2 GÊNEROS FICCIONAIS TELEVISIVOS

Desde o seu nascimento a televisão tem exibido narrativas ficcionais. Parte da sua programação voltada para a ficção é constituída de filmes, ou seja, produtos feitos para serem originalmente exibidos no cinema, mas que acabaram encontrando espaço na televisão como uma espécie de “cinema em casa”. Obviamente, a TV traz mudanças na forma de recepção dessa arte, que é deslocada para um veículo com características peculiares, com expressivas diferenças no modo como até então se costumava assistir a filmes. A tela pequena, a imagem com qualidade reduzida, o filme subdividido em partes, entrecortado por comerciais são algumas dessas diferenças que o espectador experimenta em relação à experiência de assistir a um filme numa tradicional sala de cinema.

Mas, o que constitui a TV como um importante meio ficcional é a sua capacidade de produzir e veicular narrativas ficcionais com características e linguagens próprias, que se desdobram em formatos diversificados, porém mantendo o *status* de produto televisual. Em relação à televisão, Letícia Capanema (2017) afirma que se trata de um dos meios ficcionais mais relevantes do nosso tempo. Embora seja inegável que a televisão passa por transformações, a narrativa ficcional televisiva continua sendo muito consumida. Porém, apesar da relevância da ficção televisiva, Capanema lembra que estudos relacionados a essa forma de narrativa ainda acontecem de forma lenta, o que pode ser visto como resquício de uma tradição que concebe a televisão como mídia inferior. Estudos mais recentes que envolvem a narrativa ficcional televisiva levam em conta as transformações pelas quais a televisão está passando, com destaque para novos modos de narrativa, bem como de recepção da programação televisiva e ainda às novas práticas culturais a eles associadas. (CAPANEMA, 2017, p. 36)

Renata Pallottini (2012) observa que a televisão herdou a experiência do teatro e do cinema e utilizou-se dos recursos do rádio, bem como da literatura para a produção de narrativas ficcionais. A autora descreve a ficção televisiva como:

Ora, o programa televisivo de ficção é a história mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagens e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo, como em outros tempos se fazia só no teatro, depois se passou a fazer também no cinema. (PALLOTTINI, 2012, p. 24)

Pallottini busca classificar tais programas levando em consideração as “características de extensão, tratamento do material, unidade, tipos de trama e subtrama, maneiras de criar, apresentar e desenvolver as personagens, modos de organização e estruturação do conjunto – por meio enfim da linguagem própria da TV.” (Pallottini, 2012 p. 25) Observamos que essa classificação está mais voltada para o contexto brasileiro e leva em consideração, principalmente, o formato de ficção televisiva produzido pela Rede Globo de televisão.

O primeiro tipo de ficção televisiva que a autora descreve é o programa chamado unitário. Como o próprio nome sugere, trata-se de “uma ficção para a TV levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, programa que se basta em si mesmo, que conta uma história com começo meio e fim.” (PALLOTTINI, 2012, p. 26). Segundo a autora, o unitário tem suas origens no teatro, pois se tratava, inicialmente, de uma peça levada para a televisão, geralmente ao vivo. O texto era escrito para o teatro e, em seguida, adaptado para o meio televisivo. Porém, Pallottini lembra que é importante distinguir o unitário do teleteatro: “O teleteatro se aceita como teatro na TV, assume as regras do jogo teatral e as realiza no estúdio de televisão; o resultado é transmitido direto ao público ou gravado em fita para posterior exibição.” (PALLOTTINI, 2012, p. 26). O unitário, apesar de suas origens que remetem ao teatro, é mais semelhante ao cinema. Pallottini lembra que no Brasil várias nomenclaturas foram utilizadas para esse tipo de programa de ficção televisiva, sendo que uma das mais conhecidas foi o programa chamado *Caso Especial* produzido pela TV Globo a partir dos anos 70 até meados dos anos 90.

Pallottini (2012) também tenta dar uma definição para a minissérie. Para a autora, trata-se de:

[...] uma espécie de telenovela curta, cujo texto está totalmente fechado, comumente, quando começam as gravações. É uma obra já então definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se inicia. Não comporta, em geral, modificações a serem feitas, no decurso do processo e do trabalho, como a telenovela de modelo brasileiro. (PALLOTTINI, 2012, p. 28)

As minisséries são conhecidas no contexto da televisão brasileira sobretudo pelas produções da TV Globo. Nessa emissora, tradicionalmente, as minisséries são exibidas no horário nobre mais tardio, geralmente após as 22 horas. Essas narrativas lembram uma telenovela, porém são mais curtas, com menos tramas e, frequentemente, com produções mais elaboradas, mais ousadas na temática e na linguagem. (PALLOTTINI, 2012)

A telenovela é o modelo mais conhecido de ficção televisiva no Brasil, com maior audiência. Para Pallottini:

A telenovela seria, assim, uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no fim. A telenovela se baseia nos diversos grupos de personagens e lugares da ação, grupos que se relacionam interna e externamente – ou seja, dentro do grupo e com os demais grupos; supõe a criação de protagonistas, cujos problemas assumem primazia na condição da história. E, na atualidade, tem uma duração média de 160 capítulos, sendo que cada capítulo tem, aproximadamente, 45 minutos de ficção. (PALLOTTINI, 2012, p. 33)

Sobre a telenovela, Pallottini (2012) observa ainda que uma das características dessa programação no Brasil é o fato de que as gravações começam antes dela estar totalmente escrita. A história vai sendo construída durante a gravação e após os capítulos já estarem sendo exibidos. Por isso, Pallottini destaca o caráter aberto da telenovela. Lembra que, dessa forma, a telenovela “está sujeita ao julgamento do público e da crítica, modifica-se, se for necessário, pelo menos nos detalhes mais ou menos importantes, quando não no caminho principal que havia sido previsto na sinopse”. (PALLOTTINI, 2012, p. 33)

Outro tipo de ficção televisiva que a autora descreve é o seriado. Para Pallottini, seriado é “uma produção ficcional para a TV, estruturada em episódios independentes, que tem, cada um em si, uma unidade relativa.” (PALLOTTINI, 2012, p. 29). Assim, o seriado, para a autora, possui elementos que dão a ideia de unidade à obra, mas os episódios não possuem uma sequência obrigatória como na minissérie. É importante observar que o seriado que a autora descreve não é o modelo de séries televisivas de que faz parte *House of Cards*. Pallottini foca nos principais tipos de narrativa ficcional televisiva realizados no Brasil, porém, expandindo para além dos tipos de ficção televisiva tradicionalmente produzidos e

exibidos no país, tem-se a emergência de outros formatos que tornam complexa a tarefa de categorizar tais programas. Os termos “série” e “seriado” são exemplos das imprecisões referente à tentativa de classificar as formas televisivas. Há algumas décadas, tais termos eram usados de forma distinta, conforme observamos na obra de Raymond Williams (2012), *Televisão: tecnologia e forma cultural*, que foi publicada pela primeira vez em 1974. Cabe destacar que o autor reforça os precedentes culturais, ou seja, as formas de arte que influenciaram as formas dramáticas televisivas, sobretudo oriundas da literatura. Ao falar sobre o que o autor chama de “formas dramáticas”, em relação à série e ao seriado televisivos, ele observa que:

Eles têm precedente no cinema e no rádio, e um precedente ainda anterior no folhetim, que se iniciou no final do século XVIII e prosseguiu durante o XIX. [...] A **série** é a forma mais familiar: uma ação dramatizada dividida em episódios. A maioria dos precedentes culturais é para essa forma. O **seriado** tem poucos precedentes, situado sobretudo na ficção produzida depois do século XIX e no XX, especialmente em certas categorias: história de detetive, western, histórias infantis. Aqui, a continuidade não é de uma ação, mas de um ou mais personagens. (WILLIAMS, 2016, p. 70, grifo nosso)

No contexto atual, os termos série e seriado são usados como sinônimos. Ambos, referem-se, atualmente, tanto ao formato da narrativa cuja história se fecha no episódio, como ao formato da narrativa que possui uma continuidade, cuja trama se estende por vários episódios e, geralmente, por várias temporadas. Até porque existe uma tendência de hibridismo entre os formatos. Produções mais recentes tendem a combinar características episódicas e serializadas, ou seja, histórias que mantem a forma fechada no próprio episódio, mas que ao mesmo tempo estão ligadas a uma história maior, a da temporada, ou a da série como um todo. Em diversos artigos acadêmicos e livros que abordam a temática, bem como nos noticiários da imprensa especializada, observamos que os autores utilizam as duas terminologias sem fazer distinção quanto ao significado.

Sobre os formatos de ficção televisiva e a complexidade para nomeá-los e enquadrá-los em um gênero específico, Ana Maria Balogh observa que:

O conceito de gênero e formato é muito mais fluído na televisão do que na literatura, então não podemos afirmar que um gênero obedeça, rigorosamente, sempre às mesmas características. O termo série é mais genérico. Nos Estados Unidos, existem séries que duram muitos anos, como Dallas ou Dinastia. No Brasil as series são mais dinâmicas e mais breves. As minisséries costumam ter

uma característica autoral mais marcada, uma clausura poética do texto, um grande esmero de produção e realização, uma pesquisa contundente de fonte, sobretudo nas minisséries de painéis históricos. [...] A adaptação de grandes obras literárias também é um traço marcante das minisséries. Sobretudo a adaptação de clássicos confere às minisséries uma aura de prestígio. (BALOGH, 2011, não p.)

Rodrigo Seabra (2016), embora utilize também os termos *série* e *seriado* como sinônimos, usa as expressões “trama serializada” para se referir à série com uma história contínua, dividida em capítulos que são parte de uma trama maior, e “trama episódica” para designar a série cuja história se fecha ao fim do episódio. Nossa pesquisa envolve a análise de duas obras de ficção seriada televisiva em formatos diferentes¹²: uma minissérie e uma série com trama serializada. Para Seabra, enquanto as séries dramáticas pertencem, geralmente, à categoria denominada tramas serializadas, as comédias, em sua maioria, são de natureza episódica.

2.3 SÉRIES TELEVISIVAS NA NOVA ERA DA TV

As séries televisivas não são exatamente um modelo novo de ficção para a TV. Porém, é perceptível que nas últimas décadas essas produções tornaram-se um fenômeno que vem despertando o interesse de diversos segmentos. A discussão em torno da produção e consumo de séries televisivas tem ocupado destaque nos noticiários especializados, nas redes sociais, bem como no meio acadêmico. “Cultura das séries” (Silva, 2014), “seriefilia” (JOST, 2012), “renascença da TV” (SEABRA, 2016), são algumas das expressões usadas para se referir ao destaque que essas produções vêm ganhando desde o final do século XX e que se intensificou nesse início de século XXI.

Os modelos de “séries americanas”, como apontados pelos autores supracitados, estão ganhando popularidade e prestígio em diversas partes do mundo. Nos últimos anos, juntamente com o aumento do consumo de ficção seriada televisiva, é perceptível também um crescente interesse acadêmico por estudos que envolvam a produção, circulação e recepção desse tipo de programação, conforme

12 Temos usado, no decorrer desta escrita, o termo genérico “séries” em alusão às duas produções de *House of Cards*. Para ficar mais claro de qual produção estamos falando, frequentemente, usamos as expressões *série* (ou *seriado*) da Netflix em referência à produção mais recente e *minissérie* da BBC em referência à produção mais antiga.

observa o teórico francês François Jost (2012). O autor afirma que as séries estão conquistando públicos diversificados, inclusive os que costumavam criticar a programação televisiva. Para Jost, a televisão está sendo vista, hoje, como um espaço possível de qualidade artística. O autor observa que “mesmo os universitários que olham para a televisão ainda com condescendência e fingem não assistir, fazem uma exceção quando se trata de séries”. (JOST, 2012, p. 23). Ele comenta que, de certo modo, as séries são “menos televisuais” que os demais programas televisivos.

A emissora de televisão norte-americana HBO, na década de 90, chamava a atenção da audiência usando o slogan *It's not TV, It's HBO* (Não é TV, é HBO). Dessa forma, a emissora tentava desvincular-se da ideia recorrente de televisão como mídia inferior e firmar-se como produtora de programas com qualidade artística. O diferencial que a emissora oferecia aos espectadores eram as séries televisivas consideradas inovadoras. A HBO tornou-se referência na produção de séries e até os dias de hoje conserva seu prestígio no mundo da ficção seriada televisiva. Para Jost (2012), a emissora eleva as séries ao estatuto de obra de arte da mesma forma que os filmes. O autor cita estudiosos de diversas áreas que, nos últimos anos, têm se dedicado a pesquisar o assunto, o que demonstra que as séries são, hoje, respeitadas pelos pesquisadores. Segundo Jost, “a seriefilia substituiu a cinefilia e, embora dela se distinga, ela se apropriou de alguns dos seus traços.” (JOST, 2012, p. 24). O autor chama a atenção para a migração de profissionais do cinema para a televisão. Nesse sentido, observamos, na série *House of Cards* da Netflix a presença de atores hollywoodianos, a começar pelo ator Kevin Spacey, protagonista e produtor executivo da série, muito conhecido do público pelos seus papéis no cinema. Entre os diretores da série está David Fincher, premiado diretor de cinema, conhecido por ter dirigido filmes de sucesso como *Seven*, *Fight Club*, *Social Network*, entre outros.

Rodrigo Seabra (2016), em livro que discute a produção e consumo de séries televisivas, ressalta a qualidade das séries produzidas nas últimas décadas, afirmando que a imprensa especializada tem denominado esse período de Renascença da TV. O autor foca a programação norte-americana, porém observa que outros mercados nesse sentido estão despertando com rapidez, com destaque para a Inglaterra e outros países europeus, especialmente os escandinavos, e para países como a Austrália, Canadá e Japão. O que Seabra designa por séries (ou

seriados) são os programas com periodicidade geralmente semanal, excluindo a minissérie e a telenovela desse conceito. Apesar de mencionar a periodização semanal como uma das características principais das séries televisivas, o autor reconhece que as novas formas de consumo proporcionadas pela disponibilização do conteúdo na internet, em que o espectador consegue ter acesso a todos os episódios de uma só vez, via *streaming* ou *download*, rompe com a tradicional espera do público para assistir a um novo episódio na semana seguinte. Isso proporciona discussões a respeito dos modos de consumo, sobre haver ou não uma forma correta de acompanhar esses programas – com pausas ou tudo em sequência – e faz com que os criadores repensem a forma de produzir séries e reavaliem alguns elementos tradicionais, como o gancho no fim do episódio. (SEABRA, 2016)

O professor Marcel Vieira Barreto Silva (2014) afirma que há atualmente uma “cultura das séries”. O autor observa que o cenário atual é de ampliação das formas de produção e consumo audiovisual. Evidencia três condições que contribuíram nas últimas décadas para o destaque das séries dentro e fora dos modelos tradicionais de televisão: a primeira está ligada à forma, ao desenvolvimento de novos modelos de narrativa, a reconfiguração de modelos clássicos (sitcom, melodrama, policial). Segundo o autor, as formas narrativas estão mais complexas, com roteiros que fogem dos clichês das formas hollywoodianas, embora boa parte dos atores hollywoodianos tenham migrado para os seriados. Há também, segundo Silva, a emergência da figura do escritor/produtor, o chamado *showrunner*, que detém o centro criativo da produção e agrega equipes variadas. Em *House of Cards*, o *showrunner* das quatro primeiras temporadas foi Beau Willimon, que é chamado na mídia de criador da série. Willimon é conhecido por ter trabalhado com políticos famosos e, portanto, por possuir conhecimento do mundo da política.

Em relação às formas narrativas mais complexas, os estudos do teórico norte-americano Jason Mittell (2012) destacam a complexidade narrativa como uma alternativa às formas episódicas e seriadas convencionais, afirmando que uma das principais características desse tipo de narrativa é o entrelaçamento entre o serial e o episódico. O autor enfatiza a criatividade dos produtores, as estratégias discursivas usadas para criar “ricos mundos ficcionais” que tornam as narrativas mais desafiantes, com reviravoltas impensadas, muitas vezes, como uma espécie de quebra-cabeças, de um jogo em que o espectador é convidado a participar, nas

palavras do autor, “a jogar junto com os criadores e desvendar os códigos interpretativos”. (MITTELL, 2012, p.48).

Entendemos a narrativa complexa não apenas como uma hibridização das formas ficcionais ou uma ficção que demanda um maior grau de engajamento do espectador no sentido de “decifrar” as entrelinhas da história, mas também como algo que possui diversas camadas interpretativas, que possibilita o envolvimento do espectador com questões sociais, históricas e psicológicas abordadas na narrativa.

A segunda condição que contribuiu para a ascensão das séries televisivas, segundo Silva (2014), refere-se ao contexto atual, tecnológico e digital, que expandiu a circulação de séries para além da televisão tradicional. A disponibilização em meio digital, seja na rede (via plataformas de *streaming*, ou através de *download* via *torrent*, legal ou pirata) ou em mídias físicas como DVD ou *blue ray* proporcionam o acesso a programas atuais, mas também a séries antigas com um novo olhar. Nesse sentido, observamos que a série *House of Cards* produzida pela Netflix é divulgada como sendo a primeira produção original da empresa, a primeira também a ter todos os 13 episódios da primeira temporada disponibilizados ao mesmo tempo para o assinante. Por esse motivo, *House of Cards* é tida como a série que proporcionou inovação no modo de disponibilização e consequentemente de recepção desse tipo de narrativa. Por outro lado, a produção britânica *The House of Cards Trilogy* foi também disponibilizada na Netflix¹³ algum tempo após o lançamento da série norte-americana. É possível, portanto, (re)assistir à minissérie que foi exibida inicialmente pela BBC há mais de duas décadas. Provavelmente, o lançamento da série original da Netflix e seu amplo sucesso levou os fãs a procurarem a série anterior, usando as palavras de Genette (2005), a série “hipotexto”, que estrategicamente foi disponibilizada pela empresa para os assinantes.

Silva (2014) afirma que a terceira condição refere-se ao consumo: do mesmo modo que Jenkins (2009), Silva aborda a cultura da convergência e o papel do consumidor atual. O autor menciona os novos espaços vinculados às comunidades de fãs e estratégias de engajamento bem como a criação de espaços noticiosos e críticos focados na temática das séries televisivas. Há, de acordo com o

13 A minissérie foi retirada da grade de programação da Netflix posteriormente. No momento (abril de 2019) essa produção não está disponível para assinantes brasileiros.

autor, uma valorização da participação dos *Fandoms* (comunidades de fãs) que produzem e compartilham *fanfictions*, *fanarts*, *fanfilms*, entre outros trabalhos criativos e comentários críticos, interagem com outros usuários que compartilham gostos semelhantes e contribuem, de certa forma, para a divulgação da programação. Nota-se que há um estímulo dos produtores para que os fãs participem, comentando e compartilhando nas redes sociais.

A cultura do fã é representativa da era das séries televisivas. No contexto da cultura da convergência, há um envolvimento emocional dos espectadores com as narrativas e a necessidade de compartilhar informações e opiniões com outros fãs nas comunidades virtuais. O ativismo dos fãs nas redes sociais, além de contribuir para dar um *feedback* em relação à audiência da programação e ajudar na divulgação, frequentemente, tenta sensibilizar os produtores para dar continuidade a uma série ameaçada de cancelamento. Algumas vezes eles conseguem fazer com que a série permaneça por mais algum tempo sendo produzida; outras vezes, a série é cancelada em determinado canal, e “ressuscita” em outro, graças, em parte, aos insistentes pedidos para que a narrativa retorne. O desejo dos espectadores de continuar acompanhando determinado universo ficcional, aliado à segurança por parte dos produtores em ter como ponto de partida algo já conhecido do público, que já fez sucesso anteriormente e, portanto, teoricamente, teria uma audiência garantida, faz com que algumas produções sejam resgatadas. A revisitação de séries que foram canceladas pode acontecer de várias formas. Em alguns casos, os programas são simplesmente “ressuscitados”, com a produção de novos episódios e temporadas. Outros casos contemplam recriações, com mudanças mais significativas. Temos, por exemplo, *remake*, *reboot*, *revival*, *spin-off*, expressões que são usadas para se referir às séries que são recriadas.

Remake é uma refilmagem, em outro contexto, com novos atores, mas que mantém o enredo semelhante e, geralmente, o mesmo título. Conforme Seabra, “significa tomar a premissa, os elementos e mesmo as histórias de uma série que fez sucesso em algum momento e refilmar tudo em outra época, com outros atores e para um público diferente”. (SEABRA, 2016, p. 246) O autor observa que nos últimos anos há uma tendência em resgatar séries que foram produzidas em outras épocas. Na televisão norte-americana existe um aumento na produção de *remakes* internacionais, ou seja, séries produzidas e exibidas originalmente em outros países, especialmente na Inglaterra. Além de *House of Cards*, que se trata de um *remake* da

série britânica, como já exposto, outras séries famosas, derivadas de séries oriundas não apenas da Inglaterra, mas de vários outros países, têm sido recriadas pelos produtores norte-americanos e levadas ao público com novas roupagens. Nesse sentido, podemos citar: *Homeland*, remake da série egípcia *Hatufim*; *Shameless*, versão da série britânica homônima; *Ugly Betty*, baseada na produção colombiana *Yo soy Betty, a feia*.

Por outro lado, séries que fizeram sucesso nos Estados Unidos têm sido adaptadas em outros países. Como exemplo, Seabra (2016, p. 248) cita as séries *Desperate Housewives*, *Prison Break* e *How I Met Your Mother*, que foram adaptadas em países como Turquia e Rússia; outras, como *The Golden Girls* e *Everybody Loves Raymond* já foram adaptadas em diversos países.

Já o *reboot*, de acordo com Seabra (2016), é uma forma de reinício, uma retomada da série, que pode ser atualizada para um novo contexto, mas não um completo *remake*. O *revival* é um termo que se refere a um “reavivamento”, à continuação de uma série mais distante no tempo. Trata-se da retomada de uma série mais antiga, partindo de onde a história parou ou de algum momento posterior.

Bastante conhecido pelo espectador contemporâneo de séries de TV é o termo *spin-off*, uma vez que séries de reconhecido sucesso atualmente são *spin-off* de outras séries, a exemplo de *Better Call Saul* que é um *spin-off* da famosa *Breaking Bad*. Seabra explica que:

Na concepção original de *spin-off*, toma-se um personagem já estabelecido em um programa [...] – geralmente um coadjuvante, um vizinho ou um amigo que aparece ocasionalmente, mas poderia ser também um protagonista – e se desenvolve outro programa em torno dele e de suas circunstâncias. Mudam o contexto das histórias, as locações e as motivações, e são introduzidos novos personagens, geralmente seguindo o molde da série mãe. (SEABRA, 2016, p. 2012)

Outra forma de revistar determinada série, é transformando-a em filme. Geralmente os filmes trazem os mesmos atores e mesmo contexto, como *Sex And The City*. O inverso também acontece. Algumas séries são originárias de filmes que fizeram sucesso no passado e são refilmados em formato de seriado, como a série *Bates Motel*, que é baseada no clássico filme de Hitchcock, *Psicose*.

É importante observar que, embora haja um crescimento na produção de séries consideradas de qualidade e aumento no consumo desses conteúdos, no Brasil, ao menos, o acesso à maioria dessas produções é um tanto limitado, pois,

em geral, as séries ditas bem-sucedidas são exibidas via TV a cabo ou em canais de *streaming*, ambos por assinatura, portanto com custos para os espectadores. Poucas são as séries veiculadas na televisão aberta. Dessa forma, poderíamos dizer que se trata de uma programação que está disponível a um público mais restrito, o que sustenta a visão de televisão mais fragmentada na era digital, com programação destinada a públicos mais específicos.

2.4 FICÇÃO TELEVISIVA EM DIÁLOGO COM A LITERATURA

Conforme afirmamos anteriormente, muitas das narrativas ficcionais que circulam na televisão dialogam, de alguma forma, com obras literárias: ora apresentam uma relação explícita com determinado texto, uma “adaptação declarada”, usando os termos de Linda Hutcheon (2013); ora como ecos intertextuais, que são percebidos pelos espectadores de forma menos clara. Transposição de obras literárias para o meio audiovisual não é algo recente. A aproximação entre cinema e literatura, por exemplo, existe desde o surgimento da sétima arte. Com a chegada da televisão, a literatura também encontrou espaço nesse novo meio.

Um dos primeiros programas baseados em obras literárias foi o já mencionado teleteatro que, frequentemente, levava para a TV obras de grandes nomes da dramaturgia, encenando diversas peças em estúdio, geralmente ao vivo. Conforme atestam os autores Antonio de Andrade, Cecília Peruzzo e Sandra Reimão (2009), nos Estados Unidos, esse tipo de ficção televisiva era chamado de *live drama* (drama ao vivo). O *live drama* conquistou o público daquele país mesmo antes da televisão chegar ao Brasil. Nas primeiras décadas após a chegada da televisão por aqui, o teleteatro também se consagrou como um dos principais programas de televisão. Além de peças de teatro, contos e romances de autores consagrados da literatura mundial eram também levados à televisão através desse tipo de programação.

Hélio Guimarães (1996) observa que, no Brasil, há um histórico de baixa circulação e acesso a textos de literatura de ficção e a televisão, nesse sentido, contribuiu para dar visibilidade às obras de ficção através das adaptações. A primeira emissora de televisão foi inaugurada no país em 1950. Entre os programas ficcionais, as telenovelas foram se tornando populares e já na década de 1960 eram

consideradas fenômeno de audiência e, frequentemente, levavam ao espectador adaptações de textos literários. Segundo Guimarães (1996), no período de 1952 a 1994, foram ao ar 223 novelas adaptadas da literatura nas emissoras brasileiras.

Em meio às produções de maior sucesso podemos citar *Gabriela*, baseada no romance de Jorge Amado, que ganhou duas versões para a TV Globo, uma em 1975 e outra em 2012; *Escrava Isaura*, baseada na obra de Bernardo Guimarães, produzida pela Rede Globo em 1976 e posteriormente pela Rede Record, em 2004; *Éramos seis*, de Maria José Dupré, que foi adaptada para a televisão quatro vezes, sendo a primeira em 1958, pela Record TV, a segunda em 1967 pela TV Tupi, a terceira em 1977, novamente pela TV Tupi e a quarta e mais conhecida exibida pelo canal SBT em 1984¹⁴.

Aimara da Cunha Resende (2009), em seu artigo intitulado *Shakespeare na televisão brasileira*, analisa a presença da obra do dramaturgo na ficção televisiva brasileira, principalmente, nas telenovelas. A autora observa que, apesar de tratar de formatos e conceitos tão distintos, a dramaturgia televisiva, diversas vezes, apropriou-se da obra shakespeariana. Porém, a autora lembra dos desafios de levar Shakespeare para a televisão.

Transpor Shakespeare para a televisão exige a dupla consciência do mito que se reinstaura e das exigências de um meio específico que tem suas próprias regras. Isso implica, não em uma invalidação do texto apropriador, mas, ao contrário, em uma renovação que, bem feita, permite o surgimento, em outro meio de comunicação, de uma obra recriada, que pode ser muito rica, e de uma releitura que permite a continuidade do cânone. (RESENDE, 2009, p. 207)

Resende (2009) recorda produções da televisão brasileira que dialogam com a obra shakespeariana. Já no início da implantação da televisão no Brasil, nos anos 50, a TV de Vanguarda exibiu adaptações das peças *Otelo*, *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*. Nas telenovelas, a autora lembra que a obra shakespeariana vai aos poucos sendo inserida nesse tipo de produção, a princípio com falas esparsas ou alusões, depois com tramas inspiradas nas peças do dramaturgo, como *Romeu e Julieta*, *Rei Lear* e *Hamlet*, até chegar à novela *O cravo e a rosa*, uma recriação da peça *A megera domada*.

14 Informações do site Teledramaturgia. Disponível em: <www.teledramaturgia.com.br/> Acesso em: 12 fev. 2018.

A partir dos anos 80, entre as produções ficcionais televisivas que adaptam obras literárias, destacam-se as minisséries. Segundo Pallottini (2012) as minisséries brasileiras já foram chamadas de telerromances, quando se tratava de uma adaptação literária.

Tratava-se de programa com duração de dez capítulos ou pouco mais, em que se apresentava, usando a linguagem da TV, um romance consagrado da literatura mundial, de preferência brasileira. A Expressão foi lançada em São Paulo pela TV Cultura, emissora pública que programou e levou ao ar uma longa série de telerromances e, também, telecontos. (PALLOTTINI, 2012, p. 28)

Na TV Globo, principal canal de produção e distribuição de narrativas ficcionais televisivas no Brasil atualmente, as minisséries começaram a ser produzidas no início da década de 1980. Segundo dados do portal da própria Globo¹⁵, foram exibidos 87 programas que a emissora classifica como minissérie, no período de 1982 a 2017. Dessas produções, constatamos que 41 são baseadas em obras literárias. A grande maioria das obras adaptadas são de autores brasileiros. Destacam-se nessa categoria os autores Erico Veríssimo, cuja obra *O tempo e o vento* ganhou duas versões, uma em 1985 e outra em 2014, e a obra *Incidente em Antares* foi adaptada em 1994, e o escritor Jorge Amado que teve várias obras adaptadas tanto para minisséries quanto para telenovelas. Para minisséries da Rede Globo as obras adaptadas do autor foram: *Tenda dos milagres* (1985); *Tereza Batista* (1992); *Dona Flor e seus dois maridos* (1998).

Pela ocasião do lançamento da série *Dois irmãos*, em janeiro de 2017, baseada no romance homônimo de Milton Hatoum, o portal *O Globo* publicou uma matéria afirmando que a produção faz parte de um projeto denominado “Assista esse livro”, pelo qual a emissora busca resgatar a relação da teledramaturgia com a literatura brasileira.¹⁶ Além da produção da minissérie, o projeto engloba exposições de figurinos e objetos que foram usados em adaptações e relançamento de clássicos da literatura que foram adaptados, em formato de ebook com link para cenas da produção televisiva correspondente. A matéria também destaca que, ao longo de sua existência, a Rede Globo produziu mais de 200 programas a partir de

15 Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries.htm>> Acesso em: 12 fev. 2018.

16 Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/caua-reymond-juliana-paes-lancam-miniserie-dois-irmaos-1-20603848>> Acesso em: 12 fev. 2018.

obras literárias e que o objetivo do projeto é aproximar o espectador de televisão das obras literárias.

Outros programas ficcionais para a televisão brasileira, como o unitário *Caso Especial*, já mencionado, também exibiram diversas adaptações literárias. Entre as obras escolhidas, além dos autores clássicos e contemporâneos da literatura brasileira, foram adaptadas obras consagradas da literatura mundial, tanto romances quanto teatro, como *O médico e o monstro*, *A dama das Camélias*, *Medeia*, *Otelo* e diversas outras.

Em outros países, a produção de adaptações de obras literárias para a televisão também ocorre, com destaque para a já citada rede de televisão britânica BBC, que possui tradição em adaptar principalmente grandes clássicos da literatura mundial. Sue Parril (2002) lembra que adaptações de romances clássicos têm sido o principal produto da BBC desde o início da sua criação. A minissérie *Vanity Fair*, adaptada do romance de William Makepeace Thackeray, em 1967, foi a primeira transmissão em cores de uma adaptação de um romance clássico e estimulou o interesse público em tais adaptações durante os anos setenta. A autora acrescenta que produções de alta qualidade como *The Pallisers* (1974), *I, Claudius* (1976) e *Hard Times* (1977) ajudaram a sustentar esse interesse. Em 1991 a adaptação de *Clarissa* preparou o caminho para o chamado "renascimento da série clássica". *Scarlet and Black* (1993), *Middlemarch* (1994) e *The Buccaneers* (1995) foram seguidos por *Persuasion* e *Pride and Prejudice* também em 1995. A BBC ganhou audiência com seu produto de alta cultura e também lucrou vendendo as adaptações para um mercado mundial.

Em entrevista ao programa Globo Universidade,¹⁷ a professora Ana Maria Balogh, estudiosa da ficção televisiva, ao falar a respeito das adaptações de obras literárias para a televisão, afirma que vê de forma positiva a aproximação entre as mídias. Balogh observa que, no Brasil, as adaptações mais antigas tinham por característica uma abordagem mais fiel, "um profundo respeito pelo texto literário". Essa forma de adaptação sofreu modificações e as produções mais recentes mostram-se mais livres, fragmentadas, mais próximas da linguagem televisual.

17 Entrevista publicada em 21 de novembro de 2011. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/11/entrevista-anna-maria-balogh-analisa-series-e-minisseries-brasileiras.html>> Acesso em: 15 fev. 2018

Em relação às séries mais atuais, observamos que diversas delas, que circulam em diferentes canais – sobretudo nos canais de TV a cabo e nas plataformas de *streaming* –, são adaptações declaradas de obras literárias, algumas mantendo o mesmo título da obra de origem; outras apresentam algum tipo de intertextualidade com o texto literário em maior ou menor grau, podendo, inclusive, uma mesma série apresentar as duas formas de relação com o texto literário, como acontece em *House of Cards* se considerarmos, além dos romances de Dobbs, a relação intertextual com a obra shakespeariana.

O diálogo entre séries televisivas e literatura não é novidade, porém foi intensificada nos últimos anos com o aumento da produção e consumo desse tipo de narrativa. Na Netflix, por exemplo, há uma categoria chamada “séries baseadas em livros”, onde encontramos uma diversidade de títulos. Vale destacar que, no ano de 2018, as séries que mais receberam indicações para a premiação do Emmy são adaptações de obra literária – *The Handmaid’s Tale* e *Game of Thrones*.

Os estudos da adaptação levam em conta diversos fatores, entre eles as especificidades de cada meio. É oportuno lembrar que cada formato de ficção televisiva possui características próprias. No caso das minisséries, por possuírem um formato, como já descrito, conciso, fechado, em que a história, geralmente, já está completamente produzida antes de ser disponibilizada para o espectador, o enredo costuma ser mais próximo do texto original: há um exercício de condensação e escolha dos aspectos mais relevantes da obra para serem transpostos para o meio televisivo. Quando se trata de séries que são subdivididas em temporadas, geralmente anuais, e que, por vezes, estendem-se por vários anos – como *House of Cards* – é comum que novos aspectos do texto-fonte sejam abordados, havendo muitas vezes, uma ampliação da história. Essas séries, na maioria das vezes, possuem um formato fechado referente à temporada, porém aberto entre uma temporada e outra. Como a produção das temporadas se dá quase sempre com intervalos anuais, frequentemente, os produtores, ao iniciarem uma nova série, não sabem nem quantas temporadas ela terá, pois, uma das possibilidades que pode acontecer é a produção ser cancelada sem um “final”, por diversos motivos, principalmente, pela baixa audiência. Nesse caso, os produtores levam em consideração a resposta do público ao que já foi exibido na criação das novas temporadas, por vezes, modificando a forma como foi pensado o enredo inicialmente. Por esse motivo, objetivando fugir da cobrança de fidelidade por parte

do público, a maioria dos criadores de séries que possuem uma relação clara com alguma obra literária, prefere usar termos como “baseada”, “livremente inspirada”, entre outros termos.

É fato que, de diversas formas, o meio televisivo recria e ressignifica obras literárias; apropria-se de histórias concebidas inicialmente para o livro e (re)conta essas histórias utilizando um novo formato, uma nova linguagem e, geralmente, atingindo novos públicos. A literatura tem sido fonte de inspiração para programas de televisão, assim como foi e continua sendo para o cinema. Atualmente, percebe-se que tem havido mudanças em relação à concepção da televisão, especialmente, no que diz respeito à produção de narrativas ficcionais, que fazem com que esse meio de comunicação seja considerado como mídia de qualidade. Não queremos dizer, porém, que o livro (a leitura, a literatura) devam ser substituídos pelas narrativas ficcionais televisivas. É necessário reconhecer o valor cultural de ambos, respeitar suas diferenças e entender que eles se complementam e não se excluem. Há uma espécie de contribuição mútua.

2.5 *HOUSE OF CARDS*: DOS ROMANCES DE MICHAEL DOBBS ÀS SÉRIES TELEVISIVAS

Quando a Netflix lançou, em 2013, uma série chamada *House of Cards* e a produção tornou-se imediatamente reconhecida como uma obra de qualidade, tanto pela crítica quanto pelo público, surgiram diversas publicações no noticiário especializado informando que essa série era um *remake* de uma série britânica homônima, produzida pela BBC nos anos 90 que, por sua vez, era uma adaptação dos dramas políticos escritos pelo escritor britânico Michael Dobbs. A *Trilogia House of Cards* é o título pelo qual os três romances – *House of Cards* (1989), *To Play the King* (1992) e *The Final Cut* (1994) – escritos por Dobbs, ficaram conhecidos. O autor pertencia à equipe do governo da primeira-ministra Margaret Thatcher e acompanhou de perto os bastidores do governo daquela que ficou conhecida como Dama de Ferro. Em dezembro de 2010, ele entrou para a Câmara dos Lordes, do

Parlamento Britânico, tornando-se Lorde Dobbs. Em seu site pessoal,¹⁸ Dobbs explica de onde surgiu a ideia de escrever um drama político.

A ideia de um romance baseado nas artes políticas obscuras veio a mim logo após a campanha eleitoral geral de 1987, que havia sido particularmente contundente. Margaret Thatcher ganhou essa eleição, mas fez muitos inimigos nesse percurso – muitos, pensei. Isso me inspirou a começar a trabalhar em um enredo – inteiramente fictício, é claro – para se livrar de um primeiro-ministro. (tradução nossa)¹⁹

A experiência pessoal do autor com o mundo da política foi fundamental no processo de criação da obra. O conhecimento dos bastidores do poder deu ao escritor embasamento para a construção de uma narrativa cheia de intrigas. Algumas vezes, nos romances, Thatcher é citada e a referência que se tem é do final do seu mandato. A imagem que a narrativa passa da *premiê* é de uma pessoa amarga, autoritária, à frente de um governo desgastado, o que se assemelha ao próprio final do mandato do primeiro-ministro fictício criado por Dobbs.

Na trilogia literária, o protagonista chama-se Francis Urquhart. Trata-se do líder da bancada governista do Parlamento Britânico, membro do partido conservador, um político inescrupuloso, capaz de atos perversos para conquistar seus objetivos. Urquhart sente-se traído pelo primeiro-ministro que ele apoiou na campanha eleitoral, que havia prometido a ele um cargo melhor e não cumpriu com a promessa e, por isso, começa um projeto de vingança e de escalada ao poder. Em sua obstinação para chegar ao cargo de primeiro-ministro e, em seguida, para manter-se no poder, Urquhart manipula os demais personagens, conhece bem os pontos fracos dos seus oponentes para usar contra ele; usa a imprensa para trabalhar a seu favor, chantageando também os que estão envolvidos com ela. No primeiro romance, as ações do protagonista têm como objetivo enfraquecer o governo do primeiro-ministro eleito legitimamente até que ele renuncie e Urquhart assuma o cargo, após manipular e derrubar um a um dos seus adversários. Nos dois romances seguintes, a luta do personagem é para permanecer no poder a qualquer

18 Site do escritor Michael Dobbs <http://www.michaeldobbs.com/home/>

19 The idea for a novel based around the dark political arts came to me shortly after the 1987 general election campaign, which had been particularly bruising. Margaret Thatcher won that election but made many enemies while doing so – too many, I thought. It inspired me to begin work on a plot – entirely fictional, of course – to get rid of a Prime Minister.

custo. Para isso, manipula dados estatísticos, chantageia a família real, usa a guerra contra o terrorismo para tentar aumentar sua popularidade, entre outras ações nada virtuosas.

Nos três romances a narrativa é repleta de intrigas relacionadas ao ambiente político e, conseqüentemente, à luta pelo poder. Os personagens representam diversos perfis de pessoas ligadas, de alguma forma, ao universo da política: parlamentares e seus cônjuges, assessores, profissionais da imprensa, membros da nobreza britânica, entre outros. O último romance apresenta uma narrativa com mais complexidade, com subtramas, *flashbacks* e com muitos personagens. Além dos personagens em destaque nos dois primeiros livros, aparecem, no terceiro romance, com elevado grau de importância, cidadãos comuns (imigrantes), militares, terroristas, líderes de outras nações, empresários, membros do judiciário, entre outros. São tantos personagens que o leitor precisa ficar atento para não se confundir. Isso pode ser entendido como uma forma de retratar que as decisões políticas são influenciadas por diversos conflitos de interesses, envolvendo muitas pessoas de diferentes segmentos sociais.

A primeira adaptação audiovisual dos romances de Dobbs foi produzida pela televisão britânica BBC. Cada livro foi transformado em uma minissérie de quatro capítulos, que foram exibidas nos anos 1991, 1993 e 1995, respectivamente. O conjunto das três minisséries ficou conhecido como *The House of Cards Trilogy*. A produção audiovisual da BBC teve roteiro escrito por Andrew Davies e o ator Ian Richardson no papel de Francis Urquhart. De forma bem condensada, as minisséries mostram as principais tramas narradas nos romances de Michael Dobbs, retratando as deploráveis manobras políticas protagonizadas por Francis Urquhart para alcançar o cargo de primeiro-ministro e manter-se nele por um longo período.

Uma imagem que chama a atenção na série da BBC são ratazanas circulando pela cidade de Londres. Obviamente esse signo remete à comparação entre políticos e ratos, que é frequente no imaginário popular. Duas características dessas criaturas, conforme Brunilda Reichmann (2016, p. 185), podem ser associadas aos personagens da minissérie (e dos romances e da série da Netflix): os ratos são transmissores de diversas doenças (pragas) e são “atletas em sua especialidade”, ou seja, são rápidos para encontrar a saída em um labirinto e, além disso, são capazes de inventar atalhos, de retornar ao ponto de partida. Essa comparação é descrita por Reichmann da seguinte forma:

“Atletas em sua especialidade” e rápidos na invenção de atalhos para chegar ao poder são também características dos protagonistas das três obras sob discussão. Eles depõem seus líderes – o Primeiro-Ministro e o Presidente – pela sagacidade de suas sugestões e propostas, pela vilania de suas atitudes e pela corrupção de seus intentos. Resumindo, as ratazanas e os ratos são imundos e transmitem doenças, e simbolizam o caráter espúrio dos protagonistas que provocam a disseminação da “praga” – desonestidade, corrupção, manipulação com fins espúrios, traição – na política de seus países. (Reichmann, 2016, p. 185)

Em relação às técnicas de linguagem audiovisual empregadas na construção da narrativa da série da BBC, nota-se que há predominância de cenas em ambientes fechados, como os espaços do palácio de Westminster (Casa do Parlamento) em Londres. Em diversas cenas a câmera acompanha os personagens em diálogo, circulando apressados pelos corredores do palácio. Nesses ambientes, há predominância de tons escuros, com pouca luz, revelando uma atmosfera sombria que nos remete às conspirações típicas do mundo da política. É também, frequentemente, enquanto caminha por esses corredores que Urquhart quebra a quarta parede, dirigindo-se ao espectador. Em alguns momentos, o rosto de Urquhart é focado em *close up*, enfatizando a expressão facial do protagonista, e até mesmo em Primeiríssimo Plano, também conhecido na linguagem cinematográfica como *Extreme Close Up*, ressaltando detalhes como os olhos arregalados, o nariz avantajado, a face enrugada, a boca entreaberta, revelando uma imagem cômica e, ao mesmo tempo, sinistra do personagem.

Após mais de duas décadas do lançamento dos romances de Dobbs, as intrigas políticas de *House of Cards* ganharam espaço no meio audiovisual novamente, dessa vez com um formato bastante diferente da adaptação anterior. A série produzida e exibida pela Netflix estreou em 2013 e teve cinco temporadas com treze episódios cada, e uma última temporada com oito episódios. Nessa produção, a trama se passa nos Estados Unidos onde o regime político é presidencialista. O protagonista é Frank Underwood, um ambicioso congressista que apoiou o presidente que se elegeu e aguarda com grande expectativa sua nomeação para o cargo de Secretário de Estado, porém, ao ver o cargo ser oferecido a outra pessoa inicia um inescrupuloso plano para chegar ao poder, derrubando quem lhe prejudicar. Para tanto, conta com a ajuda da sua esposa Claire (Robin Wright), igualmente ambiciosa e inescrupulosa. Frank Underwood, é membro do partido democrata, mesmo partido do presidente recém-eleito. Importante lembrar que os

Estados Unidos possuem um sistema bipartidário, pois são dos dois grandes partidos – democrata e republicano – que, na prática, são eleitos os presidentes e a maioria dos congressistas. Underwood é descrito como *Democratic Majority Whip* na câmara dos representantes, uma espécie de líder da maioria. No início da temporada, somos informados de que ele está há 22 anos na câmara, ou seja, trata-se de um político experiente. No entanto, assim como Urquhart, Underwood descreve-se como alguém que tem trabalhado mais nos bastidores, também como uma espécie de homem das sombras: “Meu trabalho é desentupir o cano e deixar o lodo fluir” (T1E1)

Na primeira cena da série, Frank Underwood mata um cachorro com as próprias mãos e explica porque fez isso, justificando que é para acabar com a dor do animal. Já no início do seriado vemos que Underwood é um homem decidido, pragmático, determinado, capaz de fazer qualquer coisa que ele achar necessário para atingir o poder. A primeira fala do personagem, olhando para a câmera, traz uma amostra de como será esse vilão: “Há dois tipos de dor. A dor que o torna mais forte e a dor inútil, a que se reduz a sofrimento. Não tenho paciência para inutilidades. Momentos como este exigem alguém que aja, que faça o desagradável, o necessário” (T1E1)²⁰. Após essa fala, a imagem sugere que ele torce a cabeça do cachorro. O animal que estava aflito, chorando, é silenciado. É uma cena forte, impactante e, de certa forma, ambígua. Em uma entrevista²¹, o criador da série, Beau Willimon, revelou que, a princípio, a cena de abertura não seria esta. Era pra série começar com Underwood na festa de réveillon, fazendo sua fala de apresentação. No entanto, precisavam de algo que chocasse o público e prendesse a atenção, de uma entrada espetacular digna de uma estrela de cinema como Kevin Spacey. “Originalmente, eu começaria a série com Kevin passando por uma festa de Ano Novo, e senti isso um pouco morno. Eu queria que não parecesse uma introdução, mas mais como um soco na cara”. (Willimon, 2014, tradução nossa). Essa cena perturbadora da abertura da série da Netflix nos remete a uma cena da série da BBC em que Francis Urquhart também mata um animal. Porém, diferentemente de Underwood, Urquhart atira na cachorra, mantendo um distanciamento do alvo. A cachorra é morta pelo mesmo motivo, ou seja, por estar

20 T = temporada; E = episódio

21 Originally, I started the show with Kevin going through a New Year's Eve party, and it felt a little tepid. I wanted it to not feel like an introduction, but more like a punch in the face.

em agonia, porém a cena da série da Netflix, embora não mostre o a imagem do cachorro, é muito mais chocante. A forma como agem os dois personagens é diferente embora sejam situações semelhantes. Underwood revela-se mais perverso.

Na série da Netflix alguns elementos abordados nos romances de Dobbs do final da década de 1980 e início da década de 1990 e na adaptação da BBC são trazidos para um contexto mais recente, entretanto a hipocrisia do ambiente da política é mantida. Beau Willimon afirmou que seu companheiro na criação da série, o diretor David Fincher, não estava interessado dos em fazer uma adaptação fiel da série britânica: “Muita coisa mudou em 20 anos, tanto na televisão quanto na política e nós queríamos ter nosso próprio tom, nossas próprias histórias e nossos personagens”.²² (WILLIMON, 2014, tradução nossa)

Algumas temáticas são retomadas com o mesmo enfoque: a relação entre política e imprensa, por exemplo. A série mostra uma imprensa tão corrupta e inescrupulosa quanto os políticos, da mesma forma como retratada nos três romances, apenas atualizada para o contexto mais recente, em que os veículos da imprensa são diferentes, a velocidade da informação é muito mais rápida e as redes sociais possuem um importante papel na disputa pelo eleitorado. Tanto nos romances quanto nas séries, os protagonistas usam a mídia como uma arma poderosa. Urquhart consegue derrubar o Primeiro-Ministro da Inglaterra com a ajuda da mídia, tendo os magnatas da comunicação como aliados e, dessa forma, controlando as informações que são veiculadas de acordo com seus interesses. Da mesma forma, Underwood consegue fazer com que o presidente dos Estados Unidos renuncie após ter sua imagem desgastada por escândalos veiculados na mídia. Após conseguirem o almejado cargo, ambos os personagens usam o poder da mídia para levar à população uma imagem positiva do governo, manipulando as informações que o eleitor recebe. Uma vez que o poder é conquistado, essa é uma das táticas usadas pelos protagonistas para continuar com ele.

Nesse sentido, ao analisar a questão do poder no romance *House of Cards* em sua dissertação de mestrado, o senegalês Mamadou Mustapha Sangharé (2016) observa que:

²² A lot has changed in 20 years in both television and in politics, and we wanted to have our own tone, our own stories and our characters.

A eleição de Urquhart é possível porque ele mantém o apoio da imprensa. Urquhart é retratado como um homem maléfico, um mentiroso e um manipulador que quer o poder apenas por motivos pessoais. Ao longo do romance, ele não age com o bem do estado em mente. A questão que pode surgir é: como tal homem pode ser eleito primeiro-ministro da Grã-Bretanha? A resposta é muito simples: ele cria uma boa imagem de si mesmo com a cumplicidade da mídia.²³(SANGHARÉ, 2016, p. 46, tradução nossa)

O mesmo acontece com o protagonista da série da Netflix, Frank Underwood, um ser desprezível que consegue ser eleito presidente dos Estados Unidos. Além da rede de apoio e trocas de favores que ele consegue graças à sua habilidade de manipulação e de descobrir os pontos fracos das pessoas e usar isso em seu favor, ele tem a imprensa como grande aliada na construção de uma imagem positiva diante do eleitorado.

Como já mencionamos, a série da Netflix obteve grande sucesso de público e crítica e foi premiada nos principais eventos que destacam as produções para a televisão. Pode-se dizer que o sucesso da série é resultado tanto da qualidade narrativa quanto da qualidade da produção no que diz respeito aos aspectos técnicos e, além disso, da forma como muitos temas explorados na série dialogam com a realidade atual. Brunilda Reichmann, ao referir-se à *House of Cards* e outras séries políticas de destaque nas últimas décadas, observa que:

A maioria das séries televisivas relativamente recentes disponíveis, seja no Brasil ou no exterior, apresentam seu conteúdo com excelência, destacando-se na produção artística/midiática contemporânea. Algumas são celebrações, por meio de recreação, de romances ou peças teatrais brasileiras, ou de peças estrangeiras. Quando são adaptações de outros textos, as séries, diferentemente das adaptações fílmicas, geralmente expandem o texto fonte e oferecem ao espectador um grande número de episódios. Entre elas, encontramos séries políticas, que, na maioria das vezes, (re)constroem um panorama semelhante à “realidade” dos espectadores, mas nem sempre conhecido por eles. Eles exploram a insaciável sede de poder, traição, corrupção e crime, como fazem algumas peças históricas ou trágicas Shakespeare²⁴. (REICHMANN, 2017, 147, tradução nossa)

23 Urquhart's election is possible because he holds the support of the press. Urquhart is portrayed as a maleficent man, a liar and a manipulator who wants the power only for personal reasons. Throughout the novel, he does not act with the good of the state in mind. The question that may arise is: how can such a man be elected Prime Minister of Great Britain? The answer is very simple: he creates a good image of himself with the complicity of the media.

24 Most of the relatively recent television series available, whether in Brazil or abroad, present their content with excellence, standing out in contemporary artistic / mediatic production. Some are celebrations, by means of recreation, of Brazilian novels or plays, or of foreign pieces. When they are

A série *House of Cards* da Netflix explora problemas contemporâneos dos Estados Unidos, mas que se repetem em outros locais e levam espectadores de outras nações a se identificarem. A produção despertou a curiosidade de espectadores do mundo todo – a exemplo da China, onde a série tem grande audiência – possivelmente pelo fato de retratar um país que é considerado uma grande potência, em que as decisões tomadas lá repercutem ao redor do globo. Além disso, a recriação da vida de políticos, principalmente do alto escalão, e os bastidores das negociações que resultam nas decisões que afetam a população são objeto de curiosidade dos espectadores.

Sabemos que não se trata de uma descrição fiel da realidade, afinal é ficção! No entanto, mesmo que mostre uma imagem talvez exagerada da degeneração do sistema político, a ficção levanta questões cujo debate é importante. Algumas cenas parecem ter sido inspiradas em acontecimentos ligados à política norte-americana que foram destaque nos noticiários do mundo todo. Diversas referências a fatos reais são percebidas na série como, já no primeiro episódio, a foto de Frank Underwood observando o corpo da repórter Zoe Barnes (Kate Mara) em um evento na Casa Branca que visualmente reproduz uma foto do presidente Barack Obama em situação semelhante que circulou na mídia alguns anos antes.

Em relação aos aspectos técnicos, torna-se importante lembrar que no meio audiovisual vários elementos ajudam a contar a história. As séries televisivas utilizam os mesmos recursos usados no cinema, como o movimento da câmera, enquadramento fotográfico, iluminação, trilha sonora, entre outros. Até mesmo a abertura deve ser considerada e analisada como parte da narrativa. Na série da Netflix a abertura mostra imagens da cidade de Washington. Utilizando a técnica *timelapse* (câmera rápida), é evidenciada a passagem do tempo, o anoitecer, o amanhecer, o movimento dos automóveis e metrô, ou seja, o cotidiano. Porém os grandes monumentos da capital dos Estados Unidos, representativos do mundo da política e do poder, como o Capitólio, a Casa Branca, Monumento a Washington, Monumento a Jefferson, entre outros, são focalizados de forma lenta. Eles

adaptations of other texts, the series, unlike filmic adaptations, generally expand the source text, and offer the viewer a great number of episodes. Among them, we find political series, which, for the most part, (re)construct a panorama similar to the “reality” of the spectators, but not always known by them. They exploit the insatiable thirst for power, betrayal, corruption, and crime, as some historical or tragic plays by Shakespeare do. (REICHMANN, 2017, 147)

permanecem lá, imponentes, apesar do tempo e das mudanças. Além disso, há na abertura a projeção de sombras, que rapidamente cobrem com escuridão os monumentos citados. Esses aspectos simbolizam a corrupção que toma conta da política em Washington. Para Reichmann a abertura da série *House of Cards*:

demonstra a passagem inexorável do tempo e sugere — com a projeção das sombras que rastejam rápidas, em movimento ascendente, sobre imponentes prédios da administração e em estátuas comemorativas, cobrindo-os pela escuridão em questão de segundos — , a corrupção e a traição que assolam o mundo político de Whashington. (REICHMANN, 2016 p. 189).

A abertura é finalizada com a logomarca da série que traz a bandeira dos Estados Unidos invertida e sem as estrelas. Poderíamos interpretar esse início como inversão de valores, especialmente, os valores simbolizados pelas cores da bandeira: justiça e perseverança (azul), valor e resistência (vermelho) e pureza (branco). Isso pode ser visto como uma forma de antecipação do que a narrativa vai mostrar, ou seja, a desordem, a inversão de valores na representação do poder. Há ainda, na ausência das estrelas que simbolizam os estados americanos, a ideia da centralização do poder, a negação da autonomia de cada estado.

Em qualquer produção audiovisual, diversos elementos influenciam significativamente na construção da narrativa. Na série *House of Cards* da Netflix, entre as técnicas audiovisuais utilizadas na produção, chamam a atenção: a fotografia, com destaque para o enquadramento simetricamente perfeito das cenas e o uso peculiar da luz que compõe a cena mostrando, geralmente, em primeiro plano um tom azulado, ou acinzentado, e em segundo plano, um tom amarelado; os cenários suntuosos que reproduzem os edifícios símbolos do poder, como a Casa Branca; os diálogos rápidos, as cenas em que os personagens circulam apressados pelos corredores, trazem uma ideia de velocidade à trama, como se quisessem mostrar que na política não se pode perder tempo; a, já mencionada, comunicação do protagonista diretamente com o público, estabelecendo uma intimidade e cumplicidade com o espectador, como se também o público fosse manipulado por ele. Pode-se dizer que a linguagem audiovisual da série reforça o universo de manipulações, de intrigas, de disputa pelo poder, que constituem a trama.

Quando se adapta uma obra literária para o meio audiovisual, em geral, costuma-se buscar correspondências para a transposição do signo verbal para o

audiovisual. Nesse sentido, um aspecto interessante no que se refere à adaptação de *House of Cards* é a questão do narrador. Nos romances de Michael Dobbs a história é narrada em terceira pessoa, no entanto em cada capítulo há uma epígrafe, ou seja, um excerto destacado do texto principal, no início do capítulo. Diferentemente das epígrafes tradicionais que são, geralmente, citações de outros autores, essas epígrafes são reflexões do próprio protagonista, em primeira pessoa, e revelam-se também uma forma de interação com o leitor do texto. Ambas as adaptações, tanto a da BBC quanto a da Netflix, apresentam algumas dessas falas do personagem em epígrafe em forma de “apartes”: o ator olha para a câmera e estabelece uma comunicação direta com o espectador. Pode-se analisar esses apartes como uma reconfiguração das epígrafes dos romances.

Nos três romances de Dobbs, as epígrafes, geralmente, apresentam uma relação direta com a discussão do capítulo em questão. Elas são, frequentemente, cômicas, repletas de ironia e sarcasmo e, ao mesmo tempo trágicas, mostrando como funciona a real política, o jogo de interesses presente nos bastidores, revelando também a própria falta de caráter e hipocrisia do protagonista. Fica evidente que as epígrafes são a fala do próprio Francis Urquhart quando ele se refere à sua esposa, pelo nome, como nessa epígrafe do capítulo 7, do primeiro livro: “[...] Política? Guerra? Como *minha querida esposa Mortima* constantemente me lembra, não existe diferença entre as duas.” (DOBBS, 2014, p. 47, grifo nosso)

Gérard Genette define epígrafe como “[...] uma citação colocada em exergo, em destaque, geralmente no início da obra ou de parte da obra”. (GENETTE, 2009, p. 131). Nos livros de Dobbs, tem-se o que Genette chama de epígrafes de capítulos. Essas epígrafes, ao serem colocadas no início de cada capítulo direcionam a leitura e antecipam, de certa forma, o conteúdo daquela parte do livro.

O uso de epígrafes na literatura não é um fenômeno novo. Genette observa que as epígrafes, aparentemente, começaram a ser usadas com mais frequência na prosa narrativa a partir dos romances góticos. O autor cita como exemplo as obras da literatura inglesa *The Mysterries of Udolpho* (1774), *The Monk* (1795) e *Melmoth* (1820), que trazem uma epígrafe em cada capítulo, e as obras de Walter Scott que seguem o mesmo estilo, utilizando, geralmente, epígrafes de um autor real, embora não se tenha certeza da sua originalidade. Os romances franceses do início do século XIX seguiram essa tendência de utilizar epígrafes nos capítulos, recorrendo a citações de autores como Maturin, Shakespeare e Lessing.

Ainda conforme Genette, as epígrafes, na maior parte dos casos, são citações de outros autores. O texto, geralmente, aparece em itálico ou entre aspas, com o nome do autor logo abaixo. Assim, tem-se um epigrafador, que escolhe a citação e a utiliza, e um epigrafado, que é o autor real do texto citado. O que ocorre nos livros da trilogia *House of Cards*, no entanto, não é a citação de um outro autor, mas o texto em destaque é criado pelo próprio autor da obra, e atribuído ao protagonista da narrativa. Nesse caso, tem-se o que Genette chama de epígrafe autógrafa, “atribuída de maneira explícita ao próprio epigrafador, isto é, *grosso modo*, ao autor do livro.” (GENETTE, 2009, p. 137)

Embora as epígrafes, nos romances da *Trilogia House of Cards*, tenham relação com o texto do capítulo, observa-se que elas possuem, em certa medida, um caráter de aforismo. São frases que poderiam perfeitamente ser retiradas do espaço original e usadas em outros contextos, pois, em geral, possuem sentido amplo, genérico, adaptável a diversas situações que tenha relação com o campo da política ou até mesmo em outros segmentos como o mundo dos negócios. Porém frequentemente, são frases sarcásticas que revelam a voz de Urquhart:

- “A multidão é vulgar. Jogue sempre de olho na multidão. Elogie o homem comum e faça-o pensar que é um príncipe.” (DOBBS, 2014, p. 28)
- “Política exige sacrifício. Sacrifício dos outros, é claro. O que quer que um homem possa alcançar sacrificando-se pelo país, sempre há mais a ser ganho permitindo que os outros façam primeiro.” (DOBBS, 2014, p. 33)
- “Mentir sobre a própria força é a marca da liderança; mentir sobre os próprios erros é a marca da política.” (DOBBS, 2014, p. 299)
- “Se um homem quer manter seu castelo, é melhor dormir com um olho aberto.” (DOBBS, 2016a, p. 26)
- “Melhor ter uma reputação qualquer do que não ter reputação nenhuma.” (DOBBS, 2016a p. 193)
- “A vida pública é como um cesto de lavanderia: em pouco tempo a roupa suja começa a transbordar” (DOBBS, 2016a, p. 213)

O último livro da trilogia – *The Final Cut* – além das epígrafes de capítulo, traz uma epígrafe de abertura do livro como um todo. Essa epígrafe, diferente das

demais, é uma citação de Shakespeare, da peça *Júlio Cesar*. A citação aparece entre aspas e com o nome do autor e da peça: “Que vamos morrer todos sabemos; o tempo e a secessão dos dias é que deixam os homens mais aflitos”. Essa epígrafe, como a dos capítulos, antecipa o conteúdo do livro: uma história cheia de conspirações e traições que é finalizada com a morte do primeiro-ministro Francis Urquhart.

Há uma correspondência entre a fala em epígrafe do primeiro livro da trilogia e a primeira cena da série da BBC. O primeiro livro começa com a seguinte frase em epígrafe: “Nada dura, não para sempre. Nem o riso, nem o tesão, nem mesmo a própria vida”. (DOBBS, 2014, p. 5). Segue-se a essa fala, ainda em epígrafe, outras reflexões do personagem acerca da vida – e da política – enquanto jogo que se ganha e se perde. A minissérie da BBC retoma essa reflexão já na cena de abertura, especialmente a ideia de que tudo é efêmero, especialmente na política, ilustrando com informações que remetem ao fim da era Thatcher. A cena mostra Francis Urquhart em um ambiente escuro, com iluminação apenas sobre ele e sua mesa de trabalho, com mãos juntas sob o queixo e embalado pelo *tic-tac* do relógio, olhando para um porta-retrato com a foto da ex-primeira-ministra britânica Margaret Thatcher. A câmera se aproxima e focaliza o retrato de Thatcher, agora nas mãos de Urquhart, enquanto ele fala com tom reflexivo: “Nada dura para sempre”. Em seguida, o personagem tomba o retrato da ex-premiê e vira-se para trás, a câmera foca seu rosto em *close-up*, e ele fala para o espectador com sorriso irônico: “Mesmo o mais longo e resplandecente reinado deve terminar um dia.” (T1E1).

2.5.1 A recepção da série *House of Cards* da Netflix no Brasil

No Brasil, que está entre os países que mais consomem conteúdos da Netflix²⁵, a audiência da série *House of Cards* é expressiva²⁶. Fábio Luis Rockenbach (2016) lembra que, embora o seriado retrate a política dos Estados

25 Brasil está no ‘top 3’ de maiores mercados da Netflix. Matéria publicada no portal Diário de Pernambuco. Disponível em:

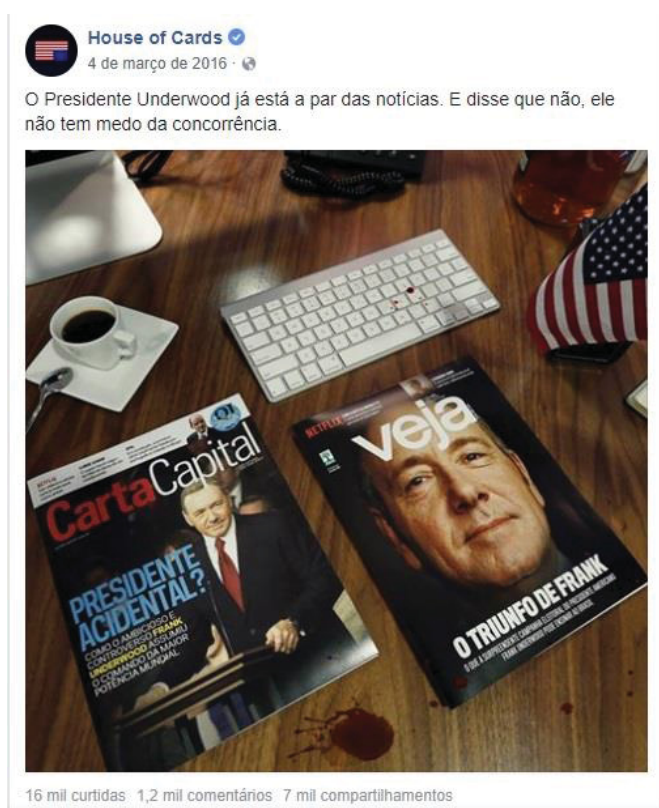
<http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2018/03/22/internas_viver,745996/brasil-esta-no-top-3-de-maiores-mercados-da-netflix.shtml> Acesso em: 9 set. 2018

26 *House of Cards* é a série mais ‘saboreada’ da Netflix. Matéria publicada no site House of Cards Brasil. Disponível em: < <https://houseofcardsbrasil.wordpress.com/2016/06/08/house-of-cards-e-a-serie-mais-saboreada-do-catalogo-da-netflix-brasil/>> Acesso em: 9 set. 2018.

Unidos, que tem sua estrutura baseada no bipartidarismo, a produção tem sido muito bem recebida em outros países com sistemas políticos diferentes. Rockenbach ressalta que a atração pelo objeto narrativo é parte do sucesso da série, uma vez que o espectador consegue identificar na ficção a realidade do cenário político. Logo, um dos motivos que levam a recepção brasileira a se identificar com a narrativa de *House of Cards* é a semelhança da ficção com fatos – e “personagens” – da nossa política. Não é por acaso que as estratégias de *marketing* da Netflix para divulgação do seriado no Brasil têm sido pautadas pelas associações entre a ficção e a real política brasileira.

Como estratégia para divulgação da quarta temporada no Brasil, espaços publicitários foram comprados em tradicionais veículos da imprensa brasileira e foram usados para publicar notícias fictícias envolvendo os personagens da série. Foram publicadas capas falsas nas revistas *Carta Capital* e *Veja* e nos jornais diários *O povo*, *Zero Hora* e *Gazeta do Povo*. Em ação conjunta com tais publicações, os perfis da série nas redes sociais repercutiram as “notícias”.

Figura 1 - Print do post do perfil oficial House of Cards no Twitter do dia 04/03/16



No ano de 2017, quando a quinta temporada do seriado estava prestes a ser lançada, o perfil oficial do Twitter da série no Brasil fazia alusão às denúncias de corrupção envolvendo o então presidente, dando a entender que a política brasileira é mais suja que a da ficção.

Figura 2 - Print do perfil oficial House of Cards do dia 17/03/17



Em outros momentos o mesmo perfil fez brincadeiras relacionando a série à política brasileira.

Figura 3 - Print do post do perfil oficial House of Cards do dia 16/02/15



O perfil aproveitou uma brincadeira que estava circulando nas redes sociais em que os internautas usavam língua inglesa para se referir de forma sarcástica à maneira peculiar como coisas são ditas em português. O post dizia: “Em português

brasileiro eles não dizem 'impeachment', eles dizem 'se inspirar no Francis Underwood' e eu acho isso lindo.” (tradução nossa)

Em outra ocasião, quando os noticiários do país anunciavam as turbulências no mundo da política nacional, o perfil postou um *gif* com a imagem de Frank Underwood e seu conhecido sorriso. A legenda dizia: “Assistindo as notícias brasileiras de hoje” (tradução nossa)

Figura 4 - Print do post do perfil oficial House of Cards do dia 16/03/16



Além das publicações que são parte das ações de marketing da empresa, os próprios fãs de *House of Cards* criam conteúdos e se unem em comunidades virtuais que têm em comum o gosto pela série. No Brasil, existem diversas *fanpages* e perfis nas redes sociais dedicados à série. O povo brasileiro é conhecido pelo senso de humor, pela capacidade de fazer piada até mesmo com as situações difíceis. A internet reflete esse comportamento.

A recepção brasileira tem relacionado o congressista Frank Underwood a políticos brasileiros e as reviravoltas na narrativa do seriado aos noticiários nada honrosos envolvendo os mais altos escalões da política brasileira. Inicialmente, *memes* circularam amplamente nas redes sociais comparando Frank Underwood ao então presidente da câmara dos deputados, Eduardo Cunha, por exemplo. As ações de Cunha, consideradas por parte dos internautas como semelhantes às de Underwood, foram satirizadas e compartilhadas nas redes sociais trazendo humor e crítica para esse ambiente. A expressão “House of Cunha” foi utilizada amplamente por internautas nas redes sociais e por jornalistas em alguns portais voltados ao jornalismo político. Uma das imagens que mais circulou foi a de Eduardo Cunha sentado na cadeira do *Lincoln Memorial*, numa apropriação da imagem promocional veiculada da Netflix em que o protagonista da série aparece sentado na mesma cadeira com as mãos cheias de sangue. A imagem foi capa da revista *Isto é* e, posteriormente, apropriada e editada por internautas que colocaram legendas bem-humoradas na publicação. Outro nome de político brasileiro comparado ao de Frank Underwood foi o do então presidente da república Michel Temer, especialmente após a saída da presidenta eleita em que ele, seu vice na época, assumiu o cargo.

Figura 5 - Capa da revista *Isto é* de março de 2014



Outro elemento importante na forma como *House of Cards* é recebida no Brasil é o modo como o próprio jornalismo político se apropria da narrativa da série para construir relações com os acontecimentos da política brasileira. Além da já citada matéria da revista *Isto é*, seguem outros exemplos: o portal de notícias *Terra* publicou em julho de 2015 um texto com o título *Cunha refuta comparação com personagem: “Ele é homossexual”* e no subtítulo, “*Ele é ladrão, é homossexual e é assassino*”, disse o deputado sobre o político sem escrúpulos de *House of Cards*²⁷ (vale a observação de que Eduardo Cunha se refere ao personagem Frank Underwood que é, no entanto, bissexual). Em janeiro de 2015, o site da revista *Carta Capital* publicou uma matéria intitulada *House of Cards e a política brasileira*²⁸. O *jornal Nexo* publicou em março de 2016 o *Quiz: Aconteceu em Brasília ou em House of Cards?*²⁹.

27 Disponível em: < <http://noticias.terra.com.br/brasil/politica/cunha-refuta-comparacao-com-personagem-de-serie-ele-e-homossexual,aa9417201b98ef72dfbd004a0bda3e8ep55oRCRD.html> >

28 Disponível em: < <https://www.cartacapital.com.br/politica/house-of-cards-e-a-politica-brasileira-667.html>>

29 Disponível em: < <https://www.nexojornal.com.br/interativo/2016/03/01/Quiz-Aconteceu-em-Bras%C3%ADlia-ou-em-%E2%80%98House-of-Cards%E2%80%99>>

3 O JOGO DO PODER

House of Cards – romances e séries – trata-se, principalmente, de política e poder. Ou seja, a política é retratada como uma espécie de jogo cujo objetivo é obter poder. Nesse sentido, os personagens Francis Urquhart (dos romances e da série da BBC) e Frank Underwood (da série da Netflix) são habilidosos jogadores. Eles planejam cada movimento de forma cuidadosa e vão, pouco a pouco, colocando em prática estratégias para vencer o jogo. A referência ao jogo é explicitada já no título *House of Cards*, se considerarmos que *cards* refere-se a cartas de baralho. Encontramos também referência explícita a um jogo na forma como o primeiro romance é dividido. O primeiro livro, que teve o título em inglês *House of Cards* mantido na tradução para o português, é composto de três partes: *O embaralhamento*, *O corte* e *Dando as cartas*, numa constante alusão ao jogo.

Por outro lado, a expressão *house of cards* – castelo de cartas – remete à atividade lúdica que sobrepõe cartas de baralho com a finalidade de montar um castelo.

Montar um castelo de cartas não é tarefa simples. Aqueles que já se aventuraram nesse exercício lúdico sabem que qualquer vento ou colocação inadequada das castas resulta no desmanche do empreendimento. No jogo que os anglófonos conhecem pela alcunha de *House of Cards*, a regra é uma só: postar as cartas com precisão para evitar a queda do castelo. Para isso, mobiliza-se uma série de atores. Reis, damas e valetes se sobrepõem a algarismos para levantar o belo e frágil monumento. Metáfora apropriada para descrever o poder, cuja aparência de fortaleza oculta a instabilidade que traz como marca. A fragilidade própria da construção à base de cartas. (ARAÚJO; DOURADO; SOUZA, 2016, p. 11)

Assim, nessa analogia, vemos que o poder é um jogo e o percurso é frágil, é necessário planejamento, estratégia, saber manusear as “cartas”, colocando-as no lugar certo, no momento certo.

Ao revisitarmos os conceitos de política e poder, encontramos no *Dicionário de Política*, de Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino (2010) a afirmação de que o conceito de política, entendida como forma de atividade ou de práxis humana, está estreitamente ligado ao conceito de poder. Para explicar o termo “poder” os autores citam as tradicionais definições dos filósofos Thomas Hobbes e Bertrand Russell. Para Hobbes, trata-se de “meios adequados à obtenção de qualquer vantagem”, já Russell define como “um conjunto dos meios que

permitem alcançar os efeitos desejados”. (*Apud* BOBBIO; MATEUCCI; PASQUINO, 2010 p. 954).

Tais meios de que trata Hobbes, referem-se ao domínio sobre a natureza e ao domínio sobre outros homens.

O poder é definido geralmente, como uma “relação entre dois sujeitos, dos quais um impõe ao outro a própria vontade e lhe determina, malgrado seu, o comportamento. Mas como o domínio sobre os homens não é geralmente fim em si mesmo, mas um meio para obter “qualquer vantagem” ou mais exatamente, “os efeitos desejados”, como acontece com o domínio da natureza, a definição do poder como tipo de relação entre sujeitos tem de ser completada com a definição de poder como posse dos meios, que permitem justamente alcançar uma vantagem ou efeitos desejados. (BOBBIO; MATEUCCI; PASQUINO, 2010 p. 954-5)

A concepção de que o poder está nas relações cotidianas é o que defende o filósofo Michael Foucault. O autor vai contra a ideia de que o poder é exercido apenas pelos governantes. Foucault observa que:

[...] é comum, pelo menos na sociedade europeia, considerar que o poder está localizado nas mãos do governo e que ele é exercido por meio de certo número de instituições específicas, como a administração pública, a polícia, o exército e o aparelho de Estado. Sabe-se que todas essas instituições são feitas para elaborar e transmitir certo número de decisões em nome da nação ou do Estado, para fazer que elas sejam aplicadas e para punir aqueles que não obedecem. Creio, porém, que o poder é exercido por intermédio de certo número de instituições que, aparentemente, nada tem em comum com o poder político, como se fossem independentes dele, o que não é verdade. (FOUCAULT, 2014, p. 50-51)³⁰

Noam Chomsky (2014) concorda com Foucault, especialmente no que diz respeito ao poder das instituições. Para Chomsky, entender a natureza do poder passa pela compreensão do funcionamento das instituições, sobretudo das instituições econômicas, comerciais e financeiras e, conseqüentemente, das grandes corporações multinacionais.

Essas são instituições básicas de opressão, coerção e controle autocrático que aparentam ser neutras, apesar de tudo o que dizem. Bem, estamos sujeitos à democracia do mercado, e isso precisa ser entendido exatamente em termos de seu poder autocrático que resulta da dominação das forças de mercado numa sociedade desigual. (CHOMSKY, 2014, p. 53)

³⁰ A citação faz parte de uma obra em forma de diálogo entre os autores Michel Foucault e Noam Chomsky, portanto a entrada nas referências consta pelo autor Chomsky.

Manuel Castells (2017) lembra que a sociedade é necessariamente conflituosa, pois os atores sociais compartilham valores contraditórios. Os conflitos nunca são encerrados totalmente, eles apenas são pausados quando há acordos e uma das partes consegue uma posição vantajosa na luta pelo poder. O autor observa que as relações de poder estão presentes em várias camadas da estrutura social e operam de formas e níveis diferentes, como econômicos, tecnológicos, ambientais, culturais, políticos, militares e, ainda, nas relações de gênero, que permeiam toda a estrutura social. Conforme Castells, “o poder não está localizado em uma esfera social ou instituição específica, mas está distribuído por toda a esfera da ação humana.” (CASTELLS, 2017, p. 61)

Para Castells,

O poder é a capacidade relacional que permite a um ator social influenciar assimetricamente as decisões de outro(s) ator(es) social(is) de forma que favoreçam a vontade, os interesses e os valores do ator que detém o poder. O poder é exercido por meio da coerção (ou da possibilidade de coerção) e/ou pela construção de significado com base em discursos por meio dos quais os atores sociais orientam suas ações. As relações de poder são marcadas pela dominação que é o poder entranhado nas instituições da sociedade. (CASTELLS, 2017, p. 57)

O autor reconhece que essa definição de poder é bastante ampla, abarcando diversas formas de relações de poder. Ele observa que o conceito de ator social envolve tanto os indivíduos quanto os atores coletivos. Castells chama a atenção para o fato de que o poder não é um atributo, mas uma relação que é exercida assimetricamente, ou seja, haverá sempre uma vantagem de um ator sobre o outro.

Na tradição clássica, eram consideradas três formas principais de poder: o poder paterno, o poder despótico e o poder político. Na tipologia moderna das formas de poder, encontram-se o poder econômico e o poder ideológico, juntamente com o poder político. Embora consideramos as diversas formas de poder, nossa pesquisa tem como foco principal o poder político e suas implicações, pois é, principalmente, essa dimensão do poder que está presente nas obras que estudamos. Bobbio, Mateucci e Pasquino (2010) afirmam que o poder político é o poder supremo, ou seja, o poder ao qual todos os demais poderes estão de algum modo subordinados.

O poder político pertence à categoria do poder do homem sobre outro homem, não à do poder do homem sobre a natureza. Esta relação de poder é expressa de mil maneiras, onde se reconhecem fórmulas típicas da linguagem política: como a relação entre governantes e governados, entre soberano e súditos, entre Estado e cidadãos, entre autoridade e obediência, etc. (BOBBIO, MATEUCCI, PASQUINO, 2010, p. 955)

O filósofo francês Gérard Lebrun (2013) observa que, tradicionalmente, a noção de política está ligada ao conceito de força. O autor explica que essa força não significa necessariamente a posse dos meios violentos de coerção, mas de meios que permitam influir no comportamento de outra pessoa. Assim, o poder político se baseia na posse dos instrumentos mediante os quais se exerce a força.

Embora o poder político seja, de certa forma, a personificação do indivíduo que ocupa o cargo de maior destaque na hierarquia política, vale lembrar que os políticos não conseguem manter-se no poder se estiverem sozinhos. Eles precisam de uma rede de pessoas e de instituições que contribuam para sua escalada ao poder e assegurem a sua permanência no cargo, o que geralmente envolve a troca de favores, bem como a habilidade de convencimento, frequentemente usando a mídia e a propaganda política. É nesse sentido que a filósofa Hanna Arendt observa que “[...] nem mesmo o mais autocrático tirano ou governante pode alçar-se um dia ao poder, e muito menos conservá-lo, sem o apoio daqueles que têm o modo de pensar análogo.” (ARENDT, 2009, p. 289)

Quando se fala em poder e política, não há como não recorrermos ao filósofo que é considerado o precursor da ciência política moderna, o florentino Nicolau Maquiavel. Maquiavel é conhecido por romper com a filosofia política idealista, ao mostrar a política como ela é e ir contra a moral cristã vigente. A conhecida máxima “os fins justificam os meios”, atribuída a ele, remete à ideia de que, na política, às vezes é necessário fazer algo considerado imoral contanto que seja realizado para atingir os objetivos.

Portanto, se um príncipe pretende conquistar e manter o poder, os meios que empregue serão sempre tidos como honrosos, e elogiado por todos, pois o vulgo atenta sempre para as aparências e os resultados; o mundo se compõe só de pessoas do vulgo e de umas poucas que, não sendo vulgares, ficam sem oportunidade quando a multidão se reúne em torno do soberano. (MAQUIAVEL, 2007, p. 109)

Conforme Glauco Ludwing Araújo (2016, p. 50), “uma das acusações que o autor florentino enfrentou foi a de ter escrito uma obra que ensinava e legitimava a

sordidez e a imoralidade na política.” Filósofos posteriores a Maquiavel argumentaram que ele foi mal interpretado na época. Porém, até os dias de hoje, Maquiavel é visto, geralmente, de forma negativa. O termo “maquiavélico” é sinônimo de mau-caráter, manipulador, é associado à pessoa que age para atender apenas seus próprios interesses. Não é por acaso que os protagonistas dos romances e das séries *House of Cards* – Francis Urquhart e Frank Underwood – têm sido descritos, tanto pelos fãs como pelos jornalistas, como políticos maquiavélicos.

É interessante observar que os livros de Michael Dobbs, em alguns momentos, estabelecem um diálogo muito próximo com a obra do filósofo Maquiavel, invocando passagens da obra mais conhecida do filósofo, *O Príncipe*. Já na epígrafe que abre o primeiro capítulo do primeiro romance da trilogia encontramos a frase: “Não é o respeito, e sim o medo que motiva o homem” (DOBBS, 2014, p. 5); no capítulo 43, aparece novamente a reflexão maquiavélica sobre amor e medo: “O amor alcança o coração de um homem. O medo, por outro lado, chega a suas partes mais persuadíveis.” (DOBBS, 2014, p. 293) O personagem recorre ao dilema maquiavélico sobre ser temido ou ser amado, defendendo, assim como Maquiavel, que é preferível ser temido; que é o medo e não o respeito que motiva o homem e que impérios são construídos através do medo.

Entre os seus conselhos ao príncipe, Maquiavel discorre sobre essa questão:

Chegamos assim à questão de saber se é melhor ser amado do que temido. A resposta é que seria desejável ser ao mesmo tempo amado e temido, mas que, como tal combinação é difícil, é muito mais seguro ser temido, se for preciso optar. [...] Os homens têm menos escrúpulos em ofender quem se faz amar do que quem se faz temer, pois o amor é mantido por vínculos de gratidão que se rompem quando deixam de ser necessários, já que os homens são egoístas; mas o temor é mantido pelo medo do castigo que nunca falha. (MAQUIAVEL, 2007, p. 102-103)

O texto em epígrafe do capítulo 6 do romance *House of Cards* fala de lições no campo da política: “[...] Se você tiver que infligir dor, certifique-se de que será uma dor irresistível e esmagadora, assim o outro saberá que você pode lhe fazer mais mal do que ele jamais será capaz de fazer.” (DOBBS, 2014, p. 38). Maquiavel diz algo parecido: “[...] é preciso tratar bem os homens ou então aniquilá-los. Eles se vingarão de pequenas injúrias, mas não poderão vingar-se de agressões graves.” (MAQUIAVEL, 2007, p. 35-36). Em outro momento, Maquiavel argumenta que a

crueledade, se necessário usá-la, que seja “bem” usada, de uma única vez, para evitar que seja necessário repetir. Em uma de suas epígrafes, em *House of Cards*, Urquhart diz: “A crueledade, de qualquer natureza, é imperdoável. Portanto, não faz sentido algum ser cruel pela metade.” (DOBBS, 2014, p. 288). No terceiro livro, Urquhart diz: “Odeio arroubos desnecessários de violência. Eles tiram o prazer da violência que é essencial.” (DOBBS, 2016b, p. 38). Em uma alusão à relação dos romances de Dobbs com as ideias de Maquiavel, na minissérie da BBC, quando a esposa de Urquhart decide abrir uma biblioteca com o nome de Francis Urquhart, ela ganha, do presidente da Turquia, um exemplar de uma edição especial de *O Príncipe*. Ela agradece o presidente dizendo que o livro de Maquiavel é o favorito de Francis.

Tanto nos romances como nas séries a palavra poder é repetida diversas vezes. Para citarmos alguns exemplos, já no início do primeiro livro da trilogia, apenas em uma página a palavra poder aparece três vezes: “[Urquhart ocupava] um dos doze postos de maior poder dentro do Governo”; “Mas o poder de Urquhart não vinha diretamente de seu cargo público”; “Em Westminster, esse tipo de informação é poder.” (DOBBS, 2014, p. 13). Mais adiante, falando sobre eleições, o narrador diz: “[...] fosse qual fosse o resultado, muitos deles não estariam mais em seus empregos, mas quase todos voltariam querendo mais, querendo mamar nas tetas do poder.” (DOBBS, 2014, p. 25). No mesmo romance, a repórter Mattie Storin, incentivando Francis a disputar as eleições, diz: “Você é mais forte, entende o poder.” (DOBBS, 2014, p. 195). No final do terceiro livro, em diálogo com sua assessora, Francis Urquhart afirma: “O poder existe para ser usado, Claire. Para comandar os homens e seus destinos. Fala-se muito em economia e ética. Mas, por baixo dessas coisas estão sempre os homens.” (DOBBS, 2016b, p. 398). Em seguida, Claire diz que foi trabalhar com Francis porque desejava ter “uma visão interna do mundo do poder”. (DOBBS, 2016b, p. 399)

Na série da Netflix, no primeiro episódio da primeira temporada, no momento em que o novo presidente dos Estados Unidos faz seu discurso de posse, Frank Underwood, em um dos seus monólogos, compara o poder à indústria imobiliária. Para o personagem, “poder é como a indústria imobiliária. É tudo sobre localização. Quanto mais perto você estiver da fonte, maior o valor da sua propriedade” (T1E1). Assim, dá a entender que ele está muito próximo do poder, por ter apoiado o presidente eleito e, dessa forma, encontra-se ao lado da pessoa que no momento

representa o poder. E próximo também no sentido de estar ele próprio prestes a ocupar um cargo de maior poder.

Mais adiante, ao comparar dinheiro e poder o personagem deixa claro que seu desejo é de poder e não de dinheiro. Para Frank, dinheiro e poder são coisas diferentes, ele escolhe o poder. Falando para o espectador, a respeito do lobista Remy Danton (Mahershala Ali), Frank afirma:

Um desperdício de talento. Ele escolheu o dinheiro ao invés de poder. Nesta cidade, um erro que quase todo mundo comete. O dinheiro é como uma mansão no bairro errado que começa a cair aos pedaços depois de dez anos. Poder é o antigo edifício de pedra que fica por séculos. Eu não posso respeitar alguém que não percebe a diferença. (T1E1)

No entanto, na quinta temporada, Frank Underwood toma uma decisão surpreendente: após todas as lutas do personagem para se tornar presidente e se manter no poder por um longo período, ele decide renunciar ao cargo, deixando a presidência para a sua vice e esposa, Claire, que agora se torna, como ele diz, “a mulher mais ponderosa do mundo”. Underwood parte para a iniciativa privada, dando a entender que o verdadeiro poder está na junção do poder político com o poder econômico, o poder dos grandes empresários, das grandes corporações. Embora o poder político seja considerado o poder supremo, a importância do poder econômico, principalmente, na sociedade contemporânea, é inegável.

A própria presença do lobista Ramy Danton na série é emblemática do quanto o poder político e o poder das grandes corporações estão próximos. A atividade de um lobista consiste em usar seus conhecimentos do funcionamento das instituições políticas e seus contatos dentro do meio político para influenciar as decisões em favor da empresa que representa. É isso que Danton faz. De antigo assessor de imprensa de Frank Underwood, ele passou a fazer lobby para a empresa de gás natural SanCorp, que é a principal financiadora das campanhas eleitorais de Frank Underwood e também faz doações para a ONG comandada por sua esposa Claire. Obviamente, a empresa vê essas doações como uma forma de investimento que precisa de um retorno e, assim, já no segundo episódio da série vemos Danton cobrando de Frank Underwood as promessas feitas à SanCorp.

Na terceira temporada, quando Underwood tenta financiamento para sua campanha eleitoral fica evidente a parceria entre dinheiro e poder: “Eu sempre disse que o poder é mais importante que o dinheiro. Mas quando falamos de eleições,

dinheiro dá ao poder uma bela vantagem”. (T3E2) A relação entre o governo e o megaempresário Raimond Tusk é representativa do quanto a política é submissa ao poder das grandes corporações. Na sexta temporada da série, os irmãos Annette e Bill Shepherd, membros de uma poderosa família pertencente à oligarquia do país, comandantes de um grupo de empresas que controla vários segmentos, interferem constantemente nas decisões políticas e deixam claro que os presidentes são, em certa medida, subordinados a eles.

Até mesmo as relações sexuais são associadas ao poder. Ainda na série da Netflix, em conversa com a repórter e amante Zoe Barns, Frank Underwood diz “tudo é sobre sexo, menos sexo, sexo é sobre poder”. (T1E9). Essa frase é popularmente atribuída ao escritor Oscar Wilde. O próprio Underwood afirma na referida cena que foi um grande homem que disse isso. Porém, não se tem registro de que a frase seja, de fato, de autoria de Oscar Wilde. Nos romances de Dobbs e na série da BBC as personagens usam o sexo como arma pra conseguir vantagens na escalada em busca do poder. Principalmente as personagens Sally Quini, do segundo romance, e Claire Carlson, do terceiro romance.

Na quinta temporada da série da Netflix, no momento em que sua esposa toma posse como presidente dos Estados Unidos, substituindo o marido no posto mais alto da política, Frank Underwood relembra ao público quem ele é e faz uma espécie de tentativa para justificar suas ações, seu amor pelo poder.

Aqui estamos nós novamente. A coisa mais perversa é que realmente acredito na presidência. Em sua importância. Em seu significado pelo mundo, até mesmo simbolicamente. Mas acredito ainda mais no poder. No poder em si. Gore Vidal escreveu que o poder é um fim em si mesmo e a ânsia instintiva de triunfar é a característica humana mais importante. Sempre disse a mim mesmo que tudo o que fiz foi por ela, mas pode ser que não, talvez eu ame mais o poder. (T5E13)

Um aspecto significativo abordado tanto nas séries quanto nos romances é a forma como o poder está vinculado à guerra. No terceiro romance da *Trilogia House of Cards*, a narrativa mostra a interferência da Inglaterra, mais especificamente do primeiro-ministro Francis Urquhart, nos conflitos envolvendo cipriotas turcos e cipriotas gregos, que tem como pano de fundo a independência da ilha de Chipre e a briga por petróleo naquela região. O conflito em Chipre representa ainda um significado peculiar para o primeiro-ministro, trazendo lembranças terríveis do passado de Urquhart, da sua juventude no serviço militar, quando ele ateou fogo em

dois adolescentes vivos por considerá-los membros de um grupo terrorista. Como sugere Urquhart de forma irônica no primeiro livro, citando a famosa frase Carl von Clausewitz, “a guerra é a política continuada por outros meios” ³¹, política e guerra estão entrelaçadas. A guerra é usada por Urquhart para tentar aumentar sua popularidade e desviar o foco das notícias que abalavam sua imagem. Ao anunciar para a imprensa o ataque das tropas britânicas contra os rebeldes cipriotas, Urquhart tenta amenizar e justificar o fato.

[...] Com certeza, essa situação vem sendo explorada por pessoas mal-intencionadas e tenho o dever de proteger os cidadãos britânicos e nossos militares. Por isso, é com grande pesar, e apenas por cautela, que estou colocando nossas bases em estado de alerta, limitando o acesso dos cipriotas a ela. Vidas e patrimônio ingleses precisam ser salvaguardados e nossas tropas estão autorizadas a agir nesse sentido. (DOBBS, 2016b, p. 267)

Para fazer com que o conflito rendesse manchetes nos jornais que levassem a opinião pública a ficar do lado do primeiro-ministro, Urquhart desafia as autoridades militares britânicas e, de forma autoritária, assume o controle da operação em Chipre, o que acaba, ao contrário do que ele previa, diminuindo ainda mais sua popularidade.

Na série da Netflix a justificativa para uma guerra também é dada pela ameaça terrorista. O casal Underwood explora o medo da população e intensifica a ideia de perigo iminente de um atentado terrorista. Underwood usa até mesmo um falso atentado para se beneficiar na campanha para presidente. No final da quarta temporada, em mais uma das cenas em que Frank Underwood quebra a quarta parede, dessa vez ao lado da esposa Claire, ele diz: “Nós não nos submetemos ao terror, nós o criamos”. (T4E13)

3.1 PODER E POLÍTICA: DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE SHAKESPEARE E HOUSE OF CARDS

Jan Kott (2003) destaca a atemporalidade das temáticas trabalhadas por Shakespeare, afirmando que cada época encontra no dramaturgo o que busca ou o

31 O personagem refere-se ao aforismo atribuído ao general prussiano Carl von Clausewitz: “a guerra nada mais é do que a continuação da política por outros meios”.

que quer ver. As peças de Shakespeare são atualizadas para o momento presente e o leitor (espectador) consegue estabelecer relações com os acontecimentos da época atual.

O leitor da metade do século XX decifra Ricardo III ou observa o que se passa em cena com auxílio de sua experiência própria. E não pode nem lê-lo nem vê-lo de outro modo. Por isso a atrocidade shakespeariana não o assusta, ou melhor, não o espanta. Ele acompanha a luta pelo poder e a maneira como os heróis da tragédia matam-se mutuamente de forma bem mais tranquila que muitas gerações de espectadores e críticos do século XIX. [...] o espectador contemporâneo, ao reencontrar nas tragédias de Shakespeare sua própria época, aproxima-se com frequência, de forma inesperada, da época shakespeariana. (KOTT, 2003, p. 27).

Kott fala do século XX, e tem razões especiais para referir-se ao leitor do período próximo à época em que seu livro foi escrito, mas podemos afirmar que o leitor/espectador do início do século XXI, nosso momento atual, também encontra em Shakespeare elementos que o levam a se identificar com os temas abordados pelo dramaturgo e a encarar as tragédias com certa naturalidade.

Ana Stegh Camati e Celia Arns de Miranda (2009) reforçam a atualidade da obra shakespeariana e a necessidade de estudá-la sob diversos aspectos. As autoras observam que:

Os textos shakespearianos são densos hipertextos que dialogam com múltiplas fontes por ele utilizadas e com a complexa rede de intertextos acumulada através dos séculos. De acordo com diversos críticos contemporâneos, as traduções e/ou adaptações/apropriações das peças de Shakespeare compõem-se de um rico tecido semiótico-cultural que confere aos textos do bardo uma sobrevida que eles nunca teriam alcançado sem estas inúmeras variantes. (CAMATI; MIRANDA, 2009, p. 11).

Um dos elementos que a recepção contemporânea encontra na obra de Shakespeare, que nos aproxima dela, são as intrigas relacionadas ao jogo político para se chegar ao poder. O embate pela conquista e manutenção do poder – mesmo que ilegítimo – é um tema que se mantém muito atual. Nas peças do dramaturgo essa temática se faz presente de diversas formas. Barbara Heliodora (1978), afirma que, por mais ampla e variada que seja a obra dramática de Shakespeare, há certos denominadores comuns nela, um desses denominadores seria o interesse do dramaturgo pela função política do homem. Tema sobre o qual, segundo a autora, parece não ter havido estudos suficientes.

Heliodora observa que Shakespeare é produto do seu tempo, um período cheio de complexidades, rico em matéria prima para o processo criativo do autor.

Ele foi um cidadão inglês, que viveu de 1564 a 1616, produto de determinada sociedade, de determinado tipo de visão e processo de educação, produto do precário mas fascinante equilíbrio entre a herança medieval, a redescoberta da Antiguidade, as descobertas de novos mundos geográficos e científicos, as perplexidades religiosas da Reforma e Contra-Reforma e as aberturas do humanismo para mencionar apenas alguns dos elementos que tornavam o mundo de Shakespeare ricamente conflitivo, com fantásticas possibilidades dramáticas. (HELIODORA, 2007, p. 7)

A autora afirma que essas influências se manifestam na forma como o autor retrata a política. Para Heliodora, “as convicções básicas de Shakespeare a respeito do Estado e dos homens que disputam o jogo do poder foram definidas bastante cedo, produtos da própria conjuntura inglesa e, mais particularmente, da formação que o autor recebeu em casa, na escola e na igreja” (HELIODORA, 2007, p. 56). Para a autora, há uma preocupação do dramaturgo com a criação de um quadro sociopolítico no qual sejam inseridos seus personagens. Desde o início de sua produção, Shakespeare se preocupou com o bom e como mau governo e também com a luta pelas mais variadas formas de poder.

Ao abordar as questões políticas presentes na obra do dramaturgo, o sociólogo Miguel Chaia (2006) afirma que a política é um conceito polissêmico e Shakespeare foi um autor que contribuiu significativamente para delinear uma específica concepção de política. Para Chaia, a obra shakespeariana propicia referências necessárias para elaborar um recorte específico de política, a “política como tragédia”. De acordo com o autor, nos textos de Shakespeare a política é uma personagem maior, estruturante e encenada tragicamente, pois se mostra insuficiente para garantir a ordem permanente e a vida das pessoas. Chaia considera que Shakespeare faz parte do grupo de pensadores que compreende a política como uma forma moderna de tragédia, uma vez que coloca no palco os agônicos e infundáveis conflitos dos indivíduos e sociedades.

O “jogo do poder”, conforme Heliodora (2007), refere-se às disputas políticas presentes na obra dramática de Shakespeare, encontra-se mais naturalmente nas peças históricas, mas também se faz presente em outras peças. Embora diversas obras de Shakespeare abordem as questões políticas e a luta pelo poder, nossa pesquisa concentra-se em três delas, uma peça histórica: *Ricardo III*, e duas

tragédias: *Otelo*, *o Mouro de Veneza* e *Macbeth*. Essas obras dialogam com o outro enfoque do nosso estudo: os aspectos políticos na trama *House of Cards*, que mostram a luta pelo poder em um tempo distante de Shakespeare, em um contexto diferente, mas com diversos elementos em comum.

As peças ditas históricas de Shakespeare abrangem, conforme Jan Kott (2003), a luta pela coroa da Inglaterra nos séculos XIV e XV.

Para Shakespeare a coroa é a imagem do poder. Ela é pesada, pode ser agarrada com as mãos, arrancada da cabeça do monarca que morre e colocada sobre a própria testa. Então se é rei. Mas é preciso esperar até que o rei morra, ou apressar sua morte.” (KOTT, 2003, p. 29).

Kott (2003) lembra que Shakespeare tirou seu material histórico das crônicas de Hall e Holinshed que foram escritas segundo as notas do filósofo Thomas More. Shakespeare não mudou nem os personagens, nem a sucessão dos acontecimentos. Elas constituem uma epopeia histórica que se estende por mais de 100 anos e cada uma dessas tragédias começa pela luta para conquistar ou fortalecer o trono e termina com a morte do monarca e uma nova coroação. Assim, percebe-se que a história é cíclica.

Heliodora (2004) observa que esse gênero é um fenômeno tipicamente inglês, cujas origens mais remotas são as chamadas *miracle plays* que retratavam a vida dos santos. A autora comenta que as peças históricas acontecem porque na era glamorosa da rainha Elizabeth I, os ingleses querem saber de onde eles vieram. Dessa forma, as peças históricas são uma tentativa de explicação do passado do povo da Inglaterra. Na época, o teatro era o melhor meio para divulgar informações ao cidadão inglês que buscava saber sobre o presente e o passado do seu país.

O seu aparecimento [das peças históricas] pode dar a todos nós uma noção da importância que o teatro adquiriu nos períodos elisabetanos e pré-elisabetano. Coincidiram com a dinastia Tudor mudanças políticas, sociais e religiosas que resultaram não só em uma crescente onda de patriotismo, de orgulho nacional, como em uma intensa curiosidade a respeito do processo que levaria a Inglaterra ao esplendor do final do século XVI (HELIODORA, 2004, p. 95-96)

As peças históricas, juntamente com as comédias, foram uma espécie de aprendizado para que Shakespeare pudesse escrever de forma magistral as tragédias. Para Heliodora:

[...] William Shakespeare jamais esquecerá o que aprendeu nas comédias e peças históricas. As relações interpessoais e as pressões sócio-políticas da organização do Estado estarão presentes em todas as tragédias [...]. Sem as comédias e as peças históricas, as grandes tragédias não teriam existido.” (HELIODORA, 2004, p. 119).

Nas palavras de Heliodora, a tragédia é “a investigação dos valores mais abrangentes e profundos que o ser humano sustenta.” (HELIODORA, 2004, p. 119). A autora lembra que a tragédia shakespeariana é diferente da forma clássica da tragédia grega, uma vez que a compreensão de universo e do destino do homem é concebida de forma diferente no mundo elisabetano e no mundo grego. Nos clássicos gregos, aparece o conceito de predestinação, que isenta o herói trágico de parte de sua responsabilidade. Já no período elisabetano encontra-se um universo cristão, que prega o livre arbítrio e, consequentemente, a responsabilidade do homem por suas ações.

A. C. Bradley lembra que nas tragédias shakespearianas todos sofrem, direta ou indiretamente, os efeitos das ações políticas. A tragédia, em Shakespeare, está sempre relacionada a pessoas de “alta estirpe”. Envolve, frequentemente, reis ou príncipes, ou líderes e homens públicos.

Dizemos que a angustia do amor desprezado e a tortura do remorso são as mesmas para o campônio e o príncipe; mas, para não insistirmos que não podem sê-lo quando se trata de um verdadeiro príncipe, a história desse príncipe, do triúmviro, do general, se reveste de uma grandeza e uma dignidade muito peculiares. Seu destino afeta o bem-estar de toda uma nação ou império; e quando ele se precipita das alturas da glória terrena para cair no pó, sua queda produz uma impressão de contraste, de denuncia a fragilidade humana e revela a onipotência – talvez o capricho – da Fortuna ou do Destino, com que nenhuma história pessoal pode jamais rivalizar. (BRADLEY, 2009, p. 6)

Alguns aspectos nos levam a afirmar a existência de uma relação intertextual entre as obras pertencentes ao universo *House of Cards* (livros e séries) e as obras *Ricardo III*, *Otelo*, *o Mouro de Veneza* e *Macbeth*. Tendo como ponto de partida essa temática mais ampla – poder e política – abordamos alguns elementos mais específicos que estão presentes de forma semelhante nas obras shakespearianas e em *House of Cards*: a caracterização dos personagens vilões em *Ricardo III* e *House of Cards* (cinismo, hipocrisia, obstinação pelo poder, ironia, capacidade de envolver o público em suas tramas); o fato que leva Iago, o antagonista, a tramar vingança em *Otelo* e o início da trama de *House of Cards* (tanto Iago quanto Francis

Urquhart/Frank Underwood são preteridos para o cargo que aguardavam com expectativa); a luta obstinada para chegar ao poder em *Macbeth*, *Ricardo III* e *House of Cards* (tanto Macbeth e Ricardo III como os protagonistas de *House of Cards* eliminam aqueles que representam algum obstáculo); a forma como agem as personagens Lady Macbeth e Claire Underwood para incentivar seus companheiros à conquista do poder; a preocupação com a imagem a ser exibida que é, invariavelmente, oposta à verdadeira face do personagem, ou seja, o uso de máscaras, que faz da política uma espécie de encenação teatral.

Brunilda Reichmann lembra que os dois atores, tanto Ian Richardson, que interpretou Francis Urquhart na série da BBC quanto Kevin Spacey, o protagonista da série da Netflix, carregam o que ela chama de substrato shakespeariano, ou seja, “[...] são atores shakespearianos e levam para as séries a experiência da interpretação de peças de Shakespeare, revelando, em suas atuações, características de protagonistas como Macbeth, Ricardo III e Otelo”. (REICHMANN. 2016, p. 178).

Na época de Shakespeare, em geral, o poder político é representado pela figura do rei. É para se tornar rei que o duque de Gloucester elimina os demais herdeiros do trono e torna-se Ricardo III; é para ocupar o trono que Macbeth assassina o Rei Duncan. Mais de quatrocentos anos depois, os sistemas políticos são outros, mas os mecanismos de busca pelo poder são semelhantes. Francis Urquhart, nos romances e na série da BBC planeja ocupar o cargo mais poderoso da Inglaterra, o de primeiro-ministro, sendo que no seriado da Netflix, Frank Underwood deseja o cargo mais poderoso do mundo, segundo ele próprio, a presidência dos Estados Unidos. Na peça *Otelo*, no entanto, o poder se revela de forma diferente. Não está em jogo a disputa pelo cargo máximo da hierarquia política como nas outras obras. O poder exercido pelo personagem Iago é o poder do convencimento, da manipulação, do fingimento, da destruição de Otelo, general mouro, através da intriga.

Ao comentar as peças shakespearianas, Kott compara a escalada ao poder com uma escadaria de homens de vivos.

A história é uma grande escadaria que um cortejo de reis não cessa de subir. Cada degrau, cada passo faz com que o trono se consolide, ou se aproxime. [...] O último degrau está separado do abismo por apenas um passo. Os soberanos mudam, mas a escada é sempre a mesma. (KOTT, 2003, p. 31).

Essa metáfora usada por Kott, pode ser aplicada também para a narrativa *House of Cards*, pois os protagonistas dos romances e das séries manipulam cada personagem à sua volta, de modo que eles lhes sejam úteis no seu projeto de poder, fazendo deles seus degraus nessa escadaria.

Na peça *Ricardo III*, o protagonista é um exemplo significativo de como alguém, motivado pelo desejo de chegar ao poder, pode ser tão vil e cruel. Dissimulação, sedução, ironia, sangue frio e a persistente busca pelo ápice do poder são alguns dos aspectos que aproximam os protagonistas de *House of Cards* do vilão shakespeariano. O próprio Ricardo III declara que armou conspirações para colocar um irmão contra o outro. Em entrevista ao site *Indie Wire*³², Kevin Spacey admite que muito de Ricardo III está em seu personagem. Ele afirma que Frank não existiria sem Ricardo III, referindo-se ao fato de que, segundo ele, o próprio Michael Dobbs quando escreveu a trilogia, inspirou-se na obra shakespeariana. Além da obra que deu origem ao seriado ser, de acordo com Spacey, inspirada em Ricardo III, há o fato de que o ator interpretou Ricardo III numa montagem da peça de Shakespeare dirigida por Sam Mendes que percorreu várias cidades do mundo nos anos de 2011 e 2012, totalizando duzentas apresentações. Em 2014, Spacey dirigiu um documentário chamado *Now in the wings on a world stage* (Agora nas asas do cenário mundial) que fala sobre os bastidores da peça. Importante lembrar que em 1996, Kevin Spacey atuou no documentário sobre Ricardo III — *Looking for Richard* —, dirigido por Al Pacino. Assim, pode-se dizer que o protagonista de *House of Cards* traz consigo essa bagagem shakespeariana o que contribui para o ator dar forma a seu personagem.

Ricardo III continua sendo uma peça popular. Diversas montagens ficaram famosas pelo mundo, incluindo as referidas montagens em que Kevin Spacey interpretou Ricardo III. Adaptações cinematográficas também tiveram a peça como texto-fonte. Entre as adaptações, podemos destacar a versão homônima dirigida por Olivier (1955) e o filme de Ian McKellen, que situa *Ricardo III* no contexto fascista dos anos 30.

32 Disponível em <http://www.indiewire.com/2014/05/kevin-spacey-q-a-house-of-cards-wouldnt-exist-without-richard-iii-focus-of-self-released-doc-video-192386/>. Acesso em: 27/07/17

José Renato Ferraz da Silveira (2012) observa que a peça é uma complexa e rica rede de temas ligados à Teoria Política. Intrigas, conspirações, assassinatos, conflitos de poder, controle, força, ameaça, persuasão, ironia, violência, são alguns dos elementos citados por Silveira que se encontram na peça e fazem parte do mundo da política. O autor reforça o diálogo entre política e arte presente nessa peça, segundo ele, um dos elementos que conseguem manter a atualidade da obra nos nossos dias. Pela forma como age Ricardo III, Silveira caracteriza-o como um “enxadrista político”.

As ações de Ricardo III não se pautam em regras da moral convencional, Ele usa sabedoria para se adequar a cada situação, tendo em vista o êxito da conquista ou manutenção do poder. Ricardo se mostra um verdadeiro enxadrista político e, na maior parte do tempo, um aventureiro político solitário. ‘Estuda’ minuciosamente a as inúmeras formas de se chegar ao poder. Estuda seus adversários. Conhece as fraquezas de cada um e as explora, quando há oportunidade. Com táticas bem definidas, hábil jogador e um visão infalível para fraquezas psicológicas, ele manipula seus inimigos até se verem liquidados, prontos a aceitar seu domínio. (SILVEIRA, 2012, p. 118)

O aspecto físico deformado de Ricardo III, segundo Heliodora (2007), favorece a intenção de Shakespeare de mostrá-lo não apenas como um mau rei, mas também como má pessoa, com uma deformação de caráter, pois na época qualquer deformação física era tida como indício de deformação moral. Assim, Ricardo III é mostrado por Shakespeare como o pior dos reis, é “a própria essência daquilo que Shakespeare considera especificamente o mau governante, ou seja, o homem que quer o poder para si, apenas com o objetivo de gozar dele de explorá-lo, sem qualquer consideração pelos governados.” (HELIODORA, 2004, p. 109-110).

Em um dos seus apertes, Frank Underwood, na série da Netflix, afirma que “a estrada para o poder é cheia de hipocrisia e perdas. Nunca arrependimento”. (T1E1). O fato de não se arrepender de suas ações, sejam elas quais forem, também define a personalidade de Underwood. Para o personagem, tudo parece se justificar. As mais abomináveis atitudes são tidas como algo que foi necessário ser feito demonstrando sua frieza diante das suas atitudes cruéis. Assim como Ricardo III, Underwood não sente remorso e não fracassa em tirar do seu caminho todos aqueles que de alguma forma ameaçam seus planos de chegar ao poder. Ricardo III é a imagem do mal, da vilania, que, movido pelo desejo de ser rei é capaz de

cometer atos monstruosos. Porém, é um vilão sedutor, inteligente, irônico, tanto quanto os vilões de *House of Cards*. Heliodora (2014) observa que em *Ricardo III* a imagem projetada é a da manipulação do poder por um único indivíduo. Embora dotado de todas as características negativas próprias de um vilão, Ricardo III possui um peculiar senso de humor, o que o torna um dos vilões mais brilhantes e sofisticados de toda a galeria shakespeariana. Heliodora expõe um problema da dramaturgia presente nessa peça: o protagonista é o vilão da história. Da mesma forma, nos romances e nas duas produções televisivas de *House of Cards*, os protagonistas são vilões e são amados pelo público. A inteligência e o senso de humor de Francis Urquhart e Frank Underwood fazem com que o leitor/espectador em determinados momentos veja-se torcendo para eles.

O poder de sedução, a habilidade em fazer seu oponente mudar de ideia é uma característica desses vilões. Ricardo III seduz Lady Anne; os protagonistas de *House of Cards* seduzem as pessoas que ameaçam sua reputação. No terceiro episódio do seriado da Netflix, quando uma adolescente de 17 anos morre em um acidente de carro, por se distrair olhando a torre em formato de pêssego, na cidade Natal de Frank Underwood, um político local tenta culpá-lo, já que o congressista não quis demolir a torre quando solicitado. Receoso de que a notícia vá para a imprensa e se torne um escândalo capaz de prejudicar seu projeto de reforma educacional, Underwood, mesmo em meio a problemas que devem ser resolvidos no congresso, decide ir à cidade onde ocorreu o fato e conversar com os pais da garota. A maneira como o político age com os pais da menina, demonstrando uma falsa humildade, lembra a forma como Ricardo III seduz Lady Anne, mesmo contra todas as expectativas, na clássica cena do diálogo entre ele e a viúva do homem que foi morto por ele próprio. Ricardo III finge chorar pela morte do sogro que também foi assassinado por ele. Ricardo III oferece a espada da mesma forma que Underwood oferece a renúncia:

Se tens um coração que não perdoa,
Olha aqui tens esse afiado gume;
Se o queres esconder em peito amante
E libertar essa alma que te adora
Eu o ofereço aberto ao rude golpe,
Eu peço a morte, humilde e de joelhos.
(SHAKESPEARE, 2013, p. 30)

Frank Underwood age com a mesma dissimulação. Após uma longa conversa com o casal, ele prontifica-se a colocar o próprio cargo à disposição como última alternativa para conquistar a confiança dos interlocutores: “Gostaria que eu renuncie, Sr. Masters? É só dizer que sim e eu o farei, se isso lhe traz algum tipo de satisfação” (T1E3). Mesmo antes da conversa com os pais da menina, Frank toma a palavra na igreja local, onde estão reunidos seus prováveis eleitores que, de certa forma, culpam-no pela tragédia, e conduz uma espécie de sermão, usando de sua habilidade retórica que transforma uma situação desfavorável a ele, a princípio, em visível apoio por parte dos fiéis presentes na igreja.

A fragilidade do governante abre caminho para sua queda. Isso é evidenciado tanto em *Ricardo III* quanto em *House of Cards*. Na peça, o rei Eduardo encontra-se “doente, fraco, melancólico”, conforme fala Hastings (Shakespeare, 2015, p. 22). O primeiro-ministro Henry Collingridge (David Lyon), da série da BBC e dos romances de Dobbs, e o presidente Garret Walker (Michael Gill), da série da Netflix, são evidenciados como pessoas inseguras, fracas, com dificuldades para tomar decisões, até mesmo por terem um lado mais humano e menos pragmático e, assim, deixam brechas para que os oponentes se aproveitem dessa fragilidade para concretizarem seus planos.

Na peça *Macbeth* aparece também o tema da usurpação do poder. A peça é um bom exemplo de como a obsessão pelo poder se transforma em tragédia. A partir do momento em que Macbeth assassina o rei, ele se coloca num caminho de perdição moral e não hesita, como em *Ricardo III*, em tirar do seu caminho quem atrapalhar seus planos. Da mesma forma que Macbeth, os protagonistas de *House of Cards*, na luta obstinada para chegar ao poder, cometem vários atos inescrupulosos, até mesmo assassinatos. Nos romances e na série da BBC, Francis Urquhart, após usar o publicitário Roger O'Neill para fazer os serviços sujos “necessários” para a concretização de seus planos, descarta-o, pois ele sabe demais e pode se tornar uma ameaça; depois, é a vez da repórter Mattie Storin (interpretada pela atriz Susannah Harker na adaptação da BBC) encontrar um fim trágico por também saber demais. Na série da Netflix, Frank Underwood tira a vida, com as próprias mãos, da repórter Zoe Barnes quando ela está prestes a descobrir as falcatruas do congressista. Ele também mata o deputado Peter Russo, fazendo parecer suicídio, após tê-lo manipulado para agir de acordo com seus planos. Todos os que se envolvem de alguma maneira com o casal Underwood, e representam

algum tipo de obstáculo, são tirados do caminho sem piedade. O jornalista Lucas Godwin (Sebastian Arcelus), que começa a investigar a morte de Zoe, é preso por associação ao ciberterrorismo; a outra jornalista, Janini Scorsky (Constance Zimmer), recebe ameaças e foge; Rachel Posner (Rachel Brosnahan), a prostituta que se envolve com o congressista Peter Russo (Corey Stoll), precisa viver fugindo das perseguições do assessor de Frank Underwood, Doug Stamper (Michael Kelly), e tem um final trágico.

No episódio de abertura da minissérie da BBC, Francis Urquhart, quando está saindo de uma festa, acompanhado de sua esposa Mortima e prestes a entrar no seu carro, olha de longe para as mulheres que o haviam abordado poucos minutos antes e comenta com a esposa: “Aquela mulher disse que eu deveria ser primeiro-ministro”. E, após um momento de silêncio, como se falasse para si próprio, em tom de voz mais baixo, Urquhart continua: “Glamis, Cawdor e King futuramente.” A esposa, atenta, responde pausadamente, dando grande importância a cada palavra proferida: “Eu acho que você deveria ser primeiro-ministro”. (T1E1). Numa alusão à peça *Macbeth*, Urquhart refere-se às falas das bruxas que dizem: “Salve, Macbeth; oh, salve *Thane* de Glamis” e profetizam que ele será *Thane* de Cawdor e, um dia, há de ser rei. (SHAKESPEARE, 2015, p. 26) Na peça, as profecias das bruxas e, posteriormente, o incentivo da esposa estimulam a ambição de Macbeth e o desejo de tornar-se rei, desencadeando a tragédia. Na minissérie, a cena descrita acima já antecipa a ideia de que Urquhart, tal qual Macbeth, atraído pelo poder, agirá de forma antiética para conseguir seus objetivos.

Macbeth é um personagem ambíguo. Não podemos considerá-lo um vilão nos moldes de Iago ou Ricardo III. Como afirma Heliadora, trata-se de “um homem cheio de qualidades, bom súdito e melhor general, que a certa altura é dominado pela ambição”. (HELIODORA, 2015, p. 8). Essa ambiguidade de caráter é sugerida já no início da peça pelas bruxas: “Bom é mau, e mau é bom”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 19) É também insinuada por Lady Macbeth, ao descrever o esposo em um monólogo depois de receber a carta dele falando sobre a profecia das bruxas:

Sobra-lhe o leite da bondade humana
Para tomar o atalho. Sonhas alto,
Não te falta ambição, porém privada
Do mal que há nela. [...]
(SHAKESPEARE, 2015, p. 34)

Para Chaia (2006) a tragédia *Macbeth* é exemplo de como Shakespeare deixa entrever uma visão devastadora que a política pode adquirir. Nesta peça encontra-se a ideia de poder como armadilha, que gera o medo e insegurança, experimentados por todos os personagens quando se rompe com a legitimidade. O autor lembra que a tragédia, em Shakespeare, é constituída de uma nova estrutura em que o foco, embora ainda passe pelos desígnios do destino, está centrado no indivíduo enquanto protagonista moderno. Os textos de Shakespeare não tratam mais da zona fronteira entre deuses e homens, mas das fronteiras terrenas e existenciais que pressionam o ser humano. O autor destaca que nas tragédias shakespearianas quanto mais as ações humanas se voltam para o poder ou são atraídas por ele, mais há a perda do controle dessas ações.

Na obra shakespeariana a busca pelo poder supremo propiciado pela política é, geralmente, o motivo da tragédia. Em Shakespeare há uma aproximação entre a política e a vida, na medida em que nada separa as duas esferas, como observa o crítico A. C. Bradley (2009). Chaia (2007), ao refletir sobre essa relação entre a política e a vida, bem como a proximidade entre indivíduo e poder nas obras de Shakespeare, afirma que a abordagem shakespeariana envolve tanto o exercício irracional do poder quanto a dimensão racional da política. Para Chaia, Shakespeare expressa os horrores da política em suas peças. Nos textos de Shakespeare há o confronto entre as ações humanas e os mecanismos de poder. O dramaturgo privilegia a atividade política enquanto ação humana e, assim, preocupa-se pela maneira como os indivíduos são afetados pelo exercício do poder. Nesse sentido, Heliadora (1978) observa que, na peça *Macbeth* “a usurpação de Macbeth [...] levará toda a nação ao sofrimento e à guerra civil, que só terminará com a morte do tirano usurpador e a restauração da ordem.” (HELIODORA, 1978, p. 194). Em outro momento, na introdução à peça *Macbeth*, traduzida pela autora, Heliadora afirma que “quando o crime leva ao poder, e o poder é exercido por meio do crime as consequências abalam a comunidade cujo bem-estar é o único objetivo legítimo do governo”. (HELIODORA, 2015, p. 10).

Como observa Chaia (2006), há nessa peça o embate cego entre homem e poder, um esforço de Macbeth para cumprir a profecia das bruxas por meio de ações políticas criminosas. As bruxas não falam em momento algum que o general deve matar o rei para chegar ao trono; uma semente é plantada e começa a germinar e, com o encorajamento da esposa, essa ideia vai tomando forma.

Entretanto, não podemos isentar Macbeth de seu poder decisório. Ele foi incentivado pelas bruxas e pela esposa, mas foi ele que decidiu matar o rei e todos os outros personagens que sucumbiram nessa trajetória de crimes. Sabe-se que após o assassinato do rei Duncan, Macbeth entra em um caminho de “suicídio moral”, conforme Heliodora (2015), cometendo novos assassinatos sucessivamente. A autora lembra que a peça *Macbeth* não é simplesmente a história de um criminoso, mas sim de um homem cheio de qualidades que tem um percurso trágico após ser dominado pela ambição.

As ações de Macbeth com o objetivo de conquistar a coroa são, segundo Chaia (2006), um indício de que o poder é uma força descomunal, de difícil controle. Chaia acrescenta que essa força engendra uma dimensão trágica, onde medo e sangue invadem o mundo. Assim, o poder parece um “anjo devastador”. Em *Macbeth*, esse poder, durante algum período, torna a política o reinado do horror. Horror este que é expresso nas palavras de Macduff, ao abrir a porta e encontrar o corpo do rei Duncan dilacerado: “Oh, o horror! Horror! Horror! Boca nem coração poderão nunca/nomeá-lo ou convencê-lo”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 55).

Em *House of Cards* acontece algo semelhante com a trama da peça *Otelo*. As ações dos personagens começam a ser desencadeadas a partir do momento em que Francis Urquhart e Frank Underwood veem frustradas suas expectativas de assumir um cargo mais importante no governo que apoiaram. Nos romances de Dobbs e na adaptação da BBC, Francis Urquhart age para derrubar o primeiro-ministro Henry Collingridge, que ele considera tê-lo traído por ter quebrado a promessa de lhe dar um novo cargo. Na série da Netflix Frank Underwood começa por eliminar do cargo Michael Kern, o homem que ocupou o lugar que ele desejava: a Secretaria de Estado. Porém seu objetivo maior é destituir o próprio Presidente da República, Garret Walker, o político que ele ajudou a eleger e que, depois de eleito, não retribui aos favores de Underwood da forma como ele esperava. Na peça de Shakespeare, Iago, ao se sentir preterido pelo general Otelo para ser seu tenente, uma vez que o general escolhe Cassio, ambiciona destruir Otelo a qualquer preço e começa a traçar estratégias para atingir seu objetivo, que consiste em semear intrigas para que Otelo suspeite da infidelidade de sua esposa Desdêmona com seu tenente Cassio. O fato de Iago não ocupar o posto desejado, o sentimento de ser injustiçado por não ter sido reconhecido quando acreditava ser merecedor de tal reconhecimento, aliado ao seu caráter maligno, fez com que ele colocasse seu plano

diabólico em prática. Além disso, o cinismo de Iago, a capacidade de manipular e causar intrigas para conseguir o que quer, em muito se assemelham à forma como agem os protagonistas de *House of Cards*.

Heliodora (2007) afirma que são plantadas em Ricardo III as sementes de Iago, o vilão da peça *Otelo*. Da mesma forma que Ricardo III, Iago mostra seu cinismo, dissimulação e crueldade já no início da peça, após a descoberta de que não fora ele o escolhido para o posto desejado. Em diálogo com Rodrigo, Iago revela seu caráter:

Podes ficar tranquilo!
 Eu só o sirvo pra servir-me dele
 Nem todos são senhores, nem são todos
 Os senhores seguidos lealmente.
 [...]
 Deus sabe que o dever, como o amor,
 Não são para mim; finjo só pros meus fins.
 Quando o que eu faço revelar aos outros
 O aspecto e os atos do meu coração
 No exterior, hão de me ver em breve
 A carregar na mão o coração,
 Pra dar aos pombos: não sou o que sou.
 (SHAKESPEARE, 2011, p. 14,15)

A fala de Iago, embora seja parte de um diálogo, tem força de solilóquio, revela quem ele realmente é. Nos versos a seguir, vemos um Iago amargo, consumido pela revolta por ter sido substituído por alguém que ele considera incapaz para a função; consumido pela inveja e pela humilhação, ele fala de sua vingança.

Despreza-me se não: três grandes nomes
 Da cidade, pra ver-me seu tenente,
 Suplicaram por mim; e tenho fé
 Que sei meu preço e que mereço o posto
 Mas ele, só pensando em seus caprichos,
 Escapa-lhes com pompa e muita argúcia,
 Ornamentadas com termos guerreiros!
 E, para concluir,
 Renega aos que me apoiam: “Juro”, diz
 “que já selecionei meu oficial.”
 E quem é ele?
 Um grande aritmético, sem dúvida,
 Um tal Michele Cassio, florentino,
 Amaldiçoado com uma bela esposa,
 Que nunca pôs em campo um esquadrão
 Nem sabe como as tropas são dispersas
 Melhor que uma mulher; exceto em livros,
 Onde os togados cónsules teóricos
 São mestres, como ele: são soldados

Que falam mais não fazem. Pois foi ele
 O eleito, enquanto eu, que já dei provas
 Em Rodes, Chipre, e muitos outros campos,
 Cristãos ou não, devo encolher as velas,
 Ser guarda-livros desse matemático
 Pois ele agora é que será tenente,
 E eu por Deus, alferes do ilustríssimo.
 (SHAKESPEARE, 2011, p. 13,14)

Reinaldo Maia (2003) chama a atenção para os aspectos políticos dessa tragédia, ressaltando que se trata de uma discussão que vai muito além do tema da infidelidade. O autor atenta para o fato de que o subtítulo, “Mouro de Veneza”, já revela a dimensão política presente na peça. Tal subtítulo traz “uma série de implicações e considerações sobre o encontro de culturas distintas, a europeia dos venezianos e a dos mouros, que foram submetidos e dominados por seus ricos e poderosos negociantes” (MAIA, 2003, p. 7) Otelo é um militar respeitado por suas habilidades na guerra. Ele é fundamental para comandar a defesa da ilha de Chipre contra as tropas turcas. Porém, como demonstra o título, ele é um mouro, alguém que pertence a uma outra cultura e só tem o respeito dos venezianos por causa da necessidade dos seus serviços militares em Chipre.

Maia destaca as transformações no sistema político e econômico que a peça revela, o nascimento de uma nova forma de política.

O que flagramos em “Otelo” é o nascimento da “ordem material” do mundo, onde os fins justificam os meios. Os deuses conspiradores e instauradores do destino dos homens cedem lugar ao “maquiavelismo” da política e dos seus políticos. Neste mundo, os instrumentos mais adequados para a sua desmitificação são a ironia e o humor, forma de denunciar os novos costumes. (MAIA, 2003, p. 15)

Nesse contexto de mudanças, Maia salienta a questão das aparências e o discurso como forma de manipulação, como instrumento de poder. O personagem Iago utiliza magistralmente as palavras para manipular as pessoas, criar intrigas.

No terceiro livro da *Trilogia House of Cards*, as palavras do personagem Brynford-Jones, diretor do jornal *The Times*, que são dirigidas a Thomas Makepeace, ministro de Urquhart, aconselhando-o a derrubar o primeiro-ministro, nos remetem a uma imagem um tanto shakespeariana da forma como o poder é “conquistado”, e depois tomado por outro governante, e assim, sucessivamente: “Será preciso arrancar a cabeça dele, como ele fez com seu antecessor. Aliás como todos sempre fazem.” (DOBBS, 2016b, p. 39)

Conspirações para a derrubada do governo, tema central da narrativa do terceiro livro da trilogia escrita por Dobbs, dialoga, em diversos momentos, com a peça *Júlio César*, de Shakespeare. No início de *House of Cards – o último ato*, o primeiro-ministro, sua esposa e sua equipe de governo assistem a um espetáculo em um teatro em Stratford-upon-Avon, cidade natal de Shakespeare. Trata-se de uma encenação de *Júlio César*. Na plateia estão os conspiradores, entre eles Tom Makepeace que, apesar do sobrenome (que ironicamente significa “faça paz”), acaba travando uma “guerra” contra o primeiro-ministro que antes ele apoiava.

As luzes do teatro diminuíram, e os representantes enviados pela Matsuyo [empresa patrocinadora] entraram no palco pedindo a atenção do público para fazer um discurso de boas-vindas. O rosto de Makepeace e de seus companheiros brilhou sob a luz dos holofotes voltados para a boca da cena, dando a eles um aspecto sinistro, conspiratório, como bruxas em volta de um caldeirão. (DOBBS, 2016b, p. 32)

Embora a temática da conspiração e outras referências explícitas nos remetam à peça *Julio Cesar*, a imagem de cabeça cortada e bruxas ao redor de um caldeirão também nos fazem lembrar a peça *Macbeth*.

3.1.1 Ironia e sarcasmo: o público como cúmplice

Um detalhe que chama a atenção nas peças shakespearianas e em *House of Cards* é a forma como o público (leitor, espectador) é envolvido pela ironia e sarcasmo dos vilões que compartilham seus pensamentos, fazendo do público cúmplices de seus atos. O próprio fato de um vilão, um indivíduo desprezível, conquistar a simpatia e a cumplicidade do público – como ocorre em *House of Cards* e em Shakespeare, especialmente em *Ricardo III* – já pode ser entendido como uma forma de ironia. E ambas as séries há uma ironia visual perceptível também na forma como o protagonista olha para a câmera e estabelece uma cumplicidade com o espectador, algumas vezes, até mesmo sem dizer uma só palavra.

Nas séries televisivas, diversas vezes o protagonista estabelece uma comunicação direta com o espectador, enquanto os demais personagens aparecem “congelados” na cena. Os personagens Francis Urquhart (BBC) e Frank Underwood (Netflix), utilizam essa técnica nos seguintes casos: apresentar para o público os demais personagens da série de forma irônica, muitas vezes, ressaltando seus

pontos fracos; fazer uma auto apresentação, revelar seus planos, segredos sombrios do passado; fazer comentários sarcásticos sobre determinadas situações frequentemente voltadas à política; ou apenas olhar rapidamente para a câmera, como se houvesse uma intimidade/cumplicidade com o público, a ponto do espectador saber o que eles estão pensando só pelo olhar.

Na série da Netflix, o primeiro personagem apresentado por Frank Underwood é o presidente Garret Walker. Ao mesmo tempo em que fala de Walker, Underwood vai revelando informações sobre si próprio, como uma espécie de narrador em primeira pessoa.

Presidente eleito Garret Walker. Gosto dele? Não. Acredito nele? Não importa. Qualquer político que consegue setenta milhões de votos adquiriu acesso a algo maior do que ele próprio. Até maior que eu, embora odeie admitir. Veja só o sorriso vencedor, os olhos confiáveis. Aliei-me a ele mais cedo e me fiz vital para ele. Após 22 anos no Congresso, sei identificar para que lado o vento sopra. (T1E1)

No mesmo episódio de abertura da série, após a apresentação de alguns políticos, incluindo o presidente, Frank se apresenta. É como se fosse um monólogo:

Quanto a mim, sou o humilde corregedor da Câmara. Mantenho as coisas andando num congresso cheio de mesquinha e lassidão. Minha função é desentupir os canos e fazer o lodo fluir, mas não serei encanador por muito mais tempo. Cumpri a minha pena. Apoiei o homem certo... por assim dizer. Bem-vindo a Washington. (T1E1)

No cinema e na televisão, embora não ocorra com muita frequência, não é uma novidade o ator se dirigir diretamente ao público, olhando para a câmera. Nas séries, como já foi dito, o protagonista, em alguns momentos, ao falar olhando diretamente para o espectador na câmera, informa suas verdadeiras intenções, levando o público a ser cúmplice de seus atos. Nas séries, diante do eleitorado, os personagens mostram-se homens de caráter exemplar, porém não escondem do espectador o verdadeiro caráter, da mesma forma que os personagens shakespearianos escondem quem eles realmente são. Shakespeare é um grande escritor das máscaras sociais.

No primeiro episódio da série da Netflix, há uma cena em que Frank Underwood encontra o homem que ocupa agora o lugar que lhe fora prometido e fala olhando para o espectador a respeito desse homem, revelando sua primeira vítima no seu plano de vingança: “Eu quase sinto pena dele. Ele não escolheu ser

colocado no meu caminho. Quando eu o picar em pedacinhos e jogá-lo aos cães, só então ele encarará a verdade brutal e inescapável: ‘meu Deus, a minha vida não serviu para nada’”. (T1E1). Sem dúvida, essa semelhança de situações nos lembra do lago na tragédia *Otelo*.

Quando o escrivão, na peça *Ricardo III*, diz “Que belo mundo!”, é fácil entender, pelo contexto da peça, que ele não está exatamente num estado contemplativo de um mundo maravilhoso. Esta é a forma mais comum da ironia: dizer o contrário daquilo que se pretende fazer compreender. Mas as arestas da ironia são muito mais complexas e, como vários termos que abordamos nessa pesquisa, possui um conceito bastante amplo. Uma publicação bastante conhecida sobre ironia é o livro *Ironia e o irônico*, do professor australiano D.C. Muecke. O autor enfatiza as múltiplas formas de entendimento, bem como a evolução semântica que a palavra ironia sofreu ao longo da história. Para Muecke:

[...] o conceito de ironia é vago, instável e multiforme. A palavra “ironia” não quer dizer agora apenas o que significava em séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. (MUECKE, 2008, p. 22)

Ao fazer uma explanação histórica do conceito de ironia, Muecke (2008) observa as diferentes formas de abordagem no período clássico, no período romântico e no período mais recente. De acordo com o autor, é o período romântico que traz essa noção mais ampla da ideia de ironia: “o conceito de ironia se estendeu nesse período para além da Ironia Instrumental (alguém sendo irônico) até o que chamarei de Ironia Observável (coisas vistas ou apresentadas como irônicas)”. (MUECKE, 2008, p. 38-39). A Ironia Observável, conforme o autor, não necessita de um ironista com pretensão irônica, dá-se em fatos incongruentes, ou seja, situações paradoxais, como um ladrão que foi roubado, ou um castelo ao lado de uma choupana, ou mesmo uma exagerada cegueira de alguém diante de uma situação que o leva, de algum modo, a ser vítima de si próprio.

Shakespeare explorou a ironia de diferentes formas. Na peça *Ricardo III*, além do fato incongruente, já citado, do vilão conquistar a simpatia e cumplicidade do público, outro exemplo emblemático de Ironia Observável dá-se na própria trajetória do protagonista: seu maior desejo é ser rei, ele conspira para atingir seu objetivo, no entanto, ao final, o reino já não vale mais nada. Tentar salvar a própria

vida é o que lhe resta. A frase “Meu reino por um cavalo!” (SHAKESPEARE, 2013, p. 166), exemplifica essa situação. Kott lembra que na medida que o personagem sobe a grande escadaria, ele se torna cada vez menor e, de carrasco, torna-se vítima. No final, um bom cavalo vale mais que o reino. Kott observa que no último ato “Ricardo III não é mais que o nome de um rei perseguido. A cena transporta-se de campo de batalha para campo de batalha. Perseguem-no. Ele foge. Está cada vez mais fraco. Ele tenta apenas salvar a vida”. (KOTT, 2003, p. 64).

O contraste entre aparência e realidade é uma outra possibilidade apresentada por Muecke entre as diversas formas de ironia. Isso se refere a transmitir uma mensagem diferente daquilo que se diz ou faz. O autor sublinha que “realidade”, nesse caso, “deve ser entendida como se significasse apenas o que o ironista ou o observador irônico vê como tal.” (MUECKE, 2008, p. 53). Apesar de que nas obras que estão sendo analisadas – peças, romances, séries – essa questão da aparência *versus* realidade se sobressaia, Muecke alerta que nem sempre esse contraste entre aparência e realidade se configura como ironia.

Certos logros como mentiras, embustes, hipocrisia, mentiras convencionais e equívocos, que pretendem transmitir uma verdade mas não o fazem, também podem ser considerados contrastes entre aparência e realidade. Mas, como não são considerados ironia, é evidente que a ironia tem algum outro elemento, ou elementos além deste contraste. Que a ironia e o logro são vizinhos próximos está claro a partir do termo latino que designa a ironia: *dissimulado* (bem como ironia). Em Teofrasto, tanto o *Eiron* quanto o *Alazon* eram dissimuladores, um escondendo-se por trás de máscaras evasivas, esquivas, autodepreciativas, o outro por trás de uma fachada de elogios. Mas o ironista moderno, quer desempenhe um papel de eirônico quer de um alazônico, dissimula, ou, antes, finge, não para ser acreditado, mas para ser entendido. Nos logros existe uma aparência que é mostrada e uma realidade que é sonhada. [...] Se entre o público de um ironista existem aqueles que não se dispõem a entender, então o que temos em relação a eles é um embuste ou equívoco, não uma ironia, embora sua não compreensão possa muito bem acentuar o prazer da ironia para o público verdadeiro. (MUECKE, 2008, p. 54)

Por esse viés, observamos que os personagens vilões Ricardo III, Francis Urquhart, Frank Underwood, Iago, são irônicos ao se dirigirem ao público, e a alguns personagens com os quais eles mantêm uma proximidade e cumplicidade visível, e são hipócritas, dissimulados, mentirosos ao interagirem com os demais personagens.

Linda Hutcheon (2000), em seu livro *Teoria e política da ironia*, apresenta as contribuições de diversos estudiosos do tema, incluindo o autor já mencionado D.C. Muecke. Ela sublinha que “ironia não é ironia até que seja interpretada como tal” (HUTCHEON, 2000, p. 22). Isso nos remete aos conceitos de Muecke, em que o autor trata a ironia como um jogo no qual a mensagem possui um significado literal e um transliteral, que está sujeito a uma interpretação.

Uma mensagem irônica, até que seja interpretada como se pretendia tem apenas o som de uma palmada. Em outras palavras, a ironia instrumental é um jogo para dois jogadores (embora isso não seja tudo o que ela é). O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira que ou em tal contexto que estimulava o leitor a rejeitar seu significado literal expresso em favor de um significado “transliteral” não-expresso de significação constante. (MUECKE, 2008, p. 58)

Hutcheon observa que sua posição é de leitora que tenta interpretar o modo como a ironia “acontece”, enfatizando que esse verbo é o que representa bem o significado de ironia, uma vez que a ironia “acontece no espaço *entre* o dito e o não dito (e que os inclui)” e é parte de um processo comunicativo que “nasce nas relações entre significados e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações”. (HUTCHEON, 2000, p. 30). Hutcheon menciona que o que ela chama de sentido irônico é inclusivo e relacional. A autora usa o conceito de comunidade discursiva, em que a interpretação da ironia, algumas vezes, está condicionada à inserção do leitor nessas comunidades. Tais comunidades fornecem o contexto e tornam a ironia possível.

Hutcheon (2000) busca tratar a ironia como um tópico político pois, para a autora, a “cena” da ironia envolve relações de poder. A ideia principal de ironia relacionada ao poder vem através da noção de hierarquia entre o ironista, o interpretador e a vítima, em que há uma situação de inclusão e exclusão. Interessamos essa visão da ironia relacionada ao poder, sobretudo porque, nas obras que estudamos, a ironia revela-se uma estratégia discursiva em que o exercício do poder se dá também pelo uso da linguagem, um exemplo é a forma como Iago, o vilão da peça *Otelo*, usa seu discurso irônico como um modo de mostrar superioridade. Hutcheon apoia-se em outros estudiosos da ironia como Chamberlain, Lejume e Burke, para dizer que a ironia é essencialmente política e perigosa, uma vez que envolve questões de autoridade e poder.

Mais está em jogo aqui, em outras palavras, do que em outras estratégias discursivas e esse “mais” tem muito a ver com o poder. É por isso que a linguagem usada para falar sobre [...] é tão frequentemente a linguagem do risco.” (HUTCHEON, 2000, p. 36)

Muecke (2008) também relaciona a ironia ao poder, no entanto refere-se ao lado cômico. Para o autor, o prazer cômico da ironia traz uma certa superioridade a quem a pratica e ao seu observador e, em contrapartida, tem-se a vítima da ironia, aquele que cai em uma armadilha.

A palavra “cômico” sugere uma certa “distância” psicologicamente falando, entre o observador divertido e o objeto cômico; a palavra “libertação” sugere “desobrigação”, “desinteresse” e essas, por sua vez, lembram “objetividade” e “desprendimento”. Tomadas em conjunto, constituem o que podemos chamar de postura arquetípica da Ironia Fechada, que se caracteriza, emocionalmente, por sentimentos, de superioridade, liberdade e divertimento e simbolicamente por um olhar do alto de uma posição de poder ou conhecimento superior. Goethe diz que a ironia ergue o homem “acima da felicidade ou infelicidade, do bem e do mal, da morte ou da vida”. (MUECKE, 2008, p. 67)

Nos romances e em ambas as séries *House of Cards*, o “ser irônico” do protagonista pode ser visto como uma forma de mostrar poder. Fazendo uso de estratégias discursivas irônicas, os personagens Francis Urquhart e Frank Underwood ridicularizam pessoas e/ou situações do mundo da política. Pode-se dizer que em *House of Cards*, o próprio sistema político é o principal alvo das ironias do protagonista. Por exemplo, na série da Netflix, Frank Underwood, estando prestes a sair da vice-presidência e ocupar o principal cargo da nação, diz ao espectador: “Apenas um passo de distância da presidência e nenhum voto sequer feito em meu nome. A democracia é tão superestimada” (T2E11). Depois, ao visitar o túmulo do pai, na terceira temporada, já como presidente, afirma em mais um dos seus apartes: “[...] é preciso ser um pouco humano quando se é presidente”. (T3E1).

Nos romances de Dobbs, as interações com o leitor acontecem, especialmente, através das epígrafes que abrem os capítulos. É o que vemos, por exemplo, na epígrafe do capítulo 2, do primeiro livro da trilogia.

Ter visão é uma ideia muito boa para um político. Sim o Fator Visão, é disso que se trata. É realmente útil, *você não acha?* Porque num dia claro, a maioria dos políticos conseguem enxergar até – bem, eu conheço alguns

que conseguem enxergar até bem longe, até Battersea. (DOBBS, 2014, p. 11, grifo nosso)

A seguir, alguns exemplos de algumas epígrafes em que o personagem se coloca em primeira pessoa, e deixa transparecer uma das suas principais características, que é ser irônico e debochado:

- “Jesus ensinou a perdoar nossos inimigos. E quem sou eu para discordar do Todo-Poderoso? Mas [...] não mencionou nada sobre perdoar nossos amigos, menos ainda sobre nossa família. Fico feliz em seguir seu conselho nesse assunto.” (DOBBS, 2014, p. 22)
- “A lealdade é um vício das classes subalternas. Espero estar acima dessas coisas.” (DOBBS, 2016a, p. 36)
- “Claro que tenho princípios. E tiro a poeira deles regularmente. Com uma pá de pedreiro.” (DOBBS, 2016a, p. 56)
- “Minto algumas vezes, na Câmara dos Comuns, ou melhor, distribuo a verdade de maneira desigual. Isso me ajuda a perceber onde estão os meus pontos mais vulneráveis.” (DOBBS, 2016a, p. 100)
- “Odeio arroubos desnecessários de violência. Eles tiram o prazer da violência que é essencial.” (DOBBS, 2016b, p. 38)

Ambas as adaptações da *Trilogia House of Cards* para a televisão, como já mencionado, utilizam a técnica em que o protagonista, em alguns momentos, dirige-se ao expectador. Neste caso, a ficção televisiva vale-se da incorporação de recursos tradicionalmente usados no teatro, chamadas comumente de quebra da quarta parede. No teatro, a quarta parede é a parede imaginária que separa o palco da plateia. Esse recurso teatral da separação entre palco e plateia acontece especialmente no teatro realista ou naturalista, ou seja, no teatro ilusionista. Conforme Patrice Pavis, nesse tipo de teatro, a ação acontece como que atrás de uma divisória translúcida: “o público é levado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede.” (PAVIS, 2015, p. 316). Entretanto, quando o público é induzido a participar da ação, há a quebra da quarta parede, ou a quebra da ilusão dramática, muito comum no teatro

contemporâneo e usada também no teatro shakespeariano. Estes são os recursos metateatrais.

Outros termos são usados para se referir à forma de interação entre o ator e o público no teatro, como o aparte. Para Patrice Pavis (2015, p. 21), o aparte é o “discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e consequentemente ao público)”. O aparte é diferente do monólogo por sua brevidade e sua integração ao resto do diálogo.

O aparte parece escapar a personagem e ser ouvido “por acaso” pelo público, enquanto o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica. Não se deve confundir a frase dirigida pela personagem como a si mesma e a frase dita intencionalmente ao público. (PAVIS, 2015, p. 21)

Pavis observa ainda que o aparte, embora seja uma forma de monólogo, torna-se no teatro um diálogo direto com o público. Esse recurso assinala a “verdadeira intenção ou opinião do caráter, de modo que o espectador sabe a que ater-se e pode julgar a situação com conhecimento de causa”. (PAVIS, 2015, p. 21) O autor acrescenta que “o aparte é acompanhado por um jogo cênico capaz de torná-lo verossímil (afastamento do ator, mudança de entonação, olhar fixo na sala)”. (PAVIS, 2015, p. 21) Observamos, portanto, que o recurso usado pelos personagens de *House of Cards*, em ambas as séries, ao dirigirem-se para o público, assemelham-se ao aparte.

A interação com o público vem desde o teatro grego. A técnica conhecida como parábase teve origem na comédia grega. Pavis afirma que a parábase é um recurso utilizado pelos autores gregos, especialmente Aristófanes, “em que o coro avança em direção ao público a fim de expor-lhe, por intermédio do corifeu, os pontos de vista e as reclamações do autor e oferecer-lhe conselhos.” (PAVIS, 2015, p. 275).

No meio teatral a interação pode dar-se também através do solilóquio. Um pouco diferente do aparte, o solilóquio é igualmente uma forma de revelar ao público informações “exclusivas”. A palavra vem do latim: *solus* = sozinho e *loqui* = falar. Pavis define solilóquio como:

Discurso que uma pessoa ou uma personagem mantém consigo mesma. O solilóquio, mais ainda que o monólogo, refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando

assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior. A técnica do solilóquio revela ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem. [...] O solilóquio provoca um rompimento da ilusão e instaura uma convenção teatral para que possa instaurar-se uma comunicação direta com o público. (PAVIS, 2015, P. 356-7)

Na peça *Ricardo III*, no famoso solilóquio inicial, o vilão revela ao público que ele é falso e traiçoeiro, capaz de armar conjunturas e tramas perigosas.

E eu, sem jeito para o jogo erótico,
 Nem para cortejar o próprio espelho;
 E a quem falta a majestade
 Do amor, para mostrar-me a uma ninfa;
 [...]
 Eu que nesses fraquíssimos momentos
 De paz não tenho um doce passatempo,
 Senão ver minha própria sombra ao sol
 E cantar minha própria enfermidade,
 Já que não sirvo como doce amante,
 Para entreter esses felizes dias
 Determinei-me tornar-me um malfeitor
 E odiar os prazeres desses tempos.
 Armei conspirações, graves perigos,
 Profecias de bêbado, libelos,
 Para por meu irmão Clarence e o rei
 Dentro de ódio mortal, um contra o outro.
 E se o rei Eduardo for tão firme
 Quanto eu sou falso, sutil e traiçoeiro,
 Inda esse dia Clarence será preso,
 Pois uma profecia diz que “G”
 Será o algoz dos filhos de Eduardo.
 (SHAKESPEARE, 2013, p. 18)

Como observa Barbara Heliodora (2014), após esse solilóquio inicial, a plateia já fica ciente do verdadeiro caráter do protagonista.

Ricardo pode ‘representar’ para os outros personagens, se mostrando sempre como um perseguido, vítima de seu físico desagradável, sincero e incapaz de mentir; porém o faz sem iludir a plateia, que já está avisada sobre seu falso comportamento. (HELIODORA, 2014, p. 98)

Assim, ao abrir o jogo sobre suas verdadeiras intenções, Ricardo III revela sua ambição e seu cinismo e tem o público como cúmplice de seus atos. Dessa forma, afirma Heliodora, “Shakespeare encontra um caminho perfeito para prender imediatamente a atenção do público, para deixá-lo compromissado com o protagonista vilão”. (HELIODORA, 1978, p. 238).

Em *Otelo* acontece algo semelhante. O público é informado a respeito do caráter e dos planos de Iago. Para Reinaldo Maia:

A troca de sinais operados por Iago é o que alimenta, o tempo todo, a trama e o público. Ou seja, todos os que assistem a história de Otelo sabem da armação que está sendo preparada, assim, torna-se difícil se entregarem ou se identificarem com qualquer personagem. O público é cúmplice da história. Não tem como permanecer passivamente diante do desenrolar da peça. E como cúmplices são prisioneiros das dúvidas e do jogo de valores criados por Iago. (MAIA, 2002, p. 12)

No início da peça, Iago revela seu egoísmo e ódio ao mouro em diálogo com Rodrigo. Mais adiante, em um solilóquio, ele não esconde que o próprio Rodrigo é também uma de suas vítimas, que, em seus planos, Rodrigo é usado por ele para atingir Otelo, assim como Cassio e Desdêmona. Ele compartilha com o público suas reflexões sobre a forma como deve agir para conseguir o que quer:

Faço assim de meu bobo minha bolsa.
 Seria profanar o que aprendi
 Gastar meu tempo com um palerma desses,
 Senão pra lucro meu; odeio o Mouro,
 [...] ele me estima,
 O que me facilita abusar dele.
 Cassio é direto. Eu preciso pensar
 Pra ter-lhe o posto, e cumprir meu desígnio,
 Baixeza dupla...Como? Deixe eu ver.
 Depois de um tempo sussurrar a Otelo
 Que Cassio é muito livre com sua esposa:
 Ele é suave de aspecto e de maneiras,
 Tem jeito de fazer mulher trair.
 O Mouro é de nascença franco e aberto,
 Julgando honesto quem o aparenta,
 Tão fácil de levar pelo nariz
 Quanto um asno.
 `Sta planejado. O inferno e a escuridão
 Pro nosso mundo o monstro parirão.
 (SHAKESPEARE, 2011, p. 39)

Já Macbeth, inicialmente, apresenta em seus monólogos reflexões que demonstram dúvidas, angústias, reforçando a ideia da ambiguidade de caráter do personagem. Heliodora (2015) observa que até a morte de Duncan, o público testemunha toda a luta interior de Macbeth que antecede o ato.

Ficasse feito o feito, então seria
 Melhor fazê-lo logo: se o matar
 Trancasse as consequências e alcançasse
 Com seu cessar, sucesso; se este golpe
 Pudesse ter de um fiar de tudo aqui,
 E só aqui nesta margem do tempo,
 Riscava-se o futuro. Mas tais casos

Têm julgamento aqui que nos ensina
 Que os truques sanguinários que criamos
 Punem seus inventores; e a justiça
 Conduz o cálice que envenenamos
 Aos nossos lábios. Ele está aqui!
 Por dupla confiança, ao meu cuidado:
 Primeiro, sou seu súdito e parente –
 São ambos contra o ato. E, hospedeiro,
 Devia interditar o assassino
 E não tomar eu mesmo o punhal.
 (SHAKESPEARE, 2015, p. 40)

Mais tarde, porém, ao falar sobre seus planos, Macbeth mostra-se corrompido pela ambição que o levará à sua própria destruição, conforme as linhas transcritas abaixo.

O tempo antecipou meu ato horrível.
 A ideia célere nunca é atingida
 Sem ação que vá junto. Doravante
 O primogênito do coração
 O será desta ruína. E ainda agora,
 Vou coroar a ideia com os meus atos
 É pensar e fazer. Vou surpreender
 O castelo de *Thane*, conquistar Fife,
 Passar na espada os filhos, a mulher,
 Todo o seu sangue. É tolo eu me gabar;
 Hei de fazê-lo antes de esfriar.
 (SHAKESPEARE, 2015, p. 94)

É possível afirmar que os monólogos/solilóquios presentes nas peças de Shakespeare possuem a mesma dimensão dos apartes dos personagens das séries *House of Cards*.

3.1.2 De Lady Macbeth a Claire Underwood: faces femininas do poder

Nas obras analisadas nesta pesquisa, destacam-se algumas personagens femininas que são movidas pelo desejo de poder. A personagem shakespeariana, Lady Macbeth, com sua ambição e obstinação por fazer com que o esposo assumira o trono, serviu de inspiração para Claire Underwood, segundo a própria Robin Wright. A atriz admitiu que se inspirou em Lady Macbeth para construir sua personagem: “Nas primeiras conversas com Fincher [David Fincher, um dos diretores da série da Netflix] surgiu a imagem de que a Claire seria a Lady Macbeth do Richard III do Kevin. Entendi isso e percebi que não precisava mais ir tão

profundamente além deste signo. Mesmo.” (WRIGHT, 2014). Interessante que ela menciona que o personagem do seu parceiro, Kevin Spacey, seria inspirado em Richard III, numa espécie de *crossover* entre as duas peças shakespearianas.

É importante lembrar que entre Lady Macbeth e Claire Underwood, seguindo a ordem temporal das obras estudadas, outras personagens femininas merecem atenção pela forma como são atraídas pelo jogo do poder. Nos romances de Dobbs a personagem Mortima, esposa do protagonista Francis Urquhart, embora aja como incentivadora do marido e seja tão inescrupulosa quanto ele, não apresenta uma participação tão expressiva na trama. Mortima é uma espécie de conselheira, uma parceira capaz de atitudes vis para manter o esposo numa posição de poder e, claro, beneficiar ela própria. Já na adaptação dos romances para a BBC, a esposa de Francis Urquhart recebe o nome de Elizabeth e aparece com mais protagonismo do que nos livros. Pode-se dizer que a própria mudança do nome da personagem – de Mortima para Elizabeth – não foi sem propósito. Elizabeth é um nome bastante simbólico na cultura britânica pois remete às duas rainhas fortes que protagonizaram importante papel na história da Inglaterra. A Elizabeth da série da BBC é cruel, não sente remorso, semeia ideias maléficas nos ouvidos do marido e é cúmplice dele na execução das ações mais sórdidas. No final da história na série, diferentemente dos romances, é Elizabeth quem planeja o assassinato do próprio esposo para que ele entre para a história como herói.

Nos romances de Dobbs e na adaptação para a BBC, outras personagens femininas se destacam na busca por poder. No primeiro romance, a repórter Mattie Storin (que recebe o nome de Zoe Barns na adaptação da Netflix), ambiciosa e um tanto ingênua, abre mão da ética jornalística e comete atos imorais para conseguir *status* e ascensão na carreira. No segundo romance, a personagem Sally Quine revela-se pragmática. Não tem pudor em assumir que usa os meios que tem disponíveis para conseguir o que deseja. A personagem dá a entender que em um mundo dominado pelos homens, para conseguir poder, as mulheres precisam apelar para estratégias e lutar com as armas que possuem, que inclui usar o próprio corpo e a habilidade de sedução. Não por acaso, Sally sai de sua quase desconhecida empresa de pesquisa de opinião e torna-se assessora – e amante – do primeiro-ministro. Cabe a ressalva de que Sally não é apenas uma mulher bonita e sedutora, ela é inteligente e estrategista no campo da política e se transforma na principal conselheira de Francis Urquhart.

No terceiro romance, Claire Carlsen – que tem o mesmo nome e características parecidas com a Claire da série da Netflix – é uma mulher que ocupa um cargo político, mas tem suas ideias desprezadas pela maioria dos homens que ocupam altos postos no parlamento. Para Urquhart, o desprezo dos líderes de bancada em relação à Claire se dá porque “os velhos não sabem lidar com uma mulher independente, que dirige uma Mercedes esportiva de cinquenta mil libras esterlinas e não aceita viver segundo as regras deles.” (DOBBS, 2016, p. 98). Na fala de Urquhart a respeito da forma como os colegas parlamentares lidam com a presença de uma mulher independente e poderosa dentro da instituição, transparece o medo da ameaça que esse tipo de mulher representa à hegemonia masculina no exercício do poder. Ela é ambiciosa, usa seu charme e inteligência para atrair a atenção do homem mais poderoso do país – e consegue. Claire convence o primeiro-ministro a nomeá-la sua PPS (Secretário Privado Parlamentar). O cargo de PPS é descrito como um cargo menor, quase um escravo do premiê, porém com alguns privilégios:

[...] é um cargo a que muitos ambicionam porque permite acesso a assuntos bem delicados da vida ministerial, considerado como o primeiro degrau da escada do poder. Um campo de adestramento onde são forjados os novos primeiros-ministros. Os que chegam a esse posto gostam de ser comparados a um canhoneiro de navio que, com sorte, um dia vai subir ao posto de navegador e, quem sabe a capitão. (DOBBS, 2016, p. 108)

Dessa forma, Claire é evidenciada como alguém que deseja galgar as escadarias do poder até conquistar o posto mais alto do país. Ela torna-se, além de PPS, amante do primeiro-ministro, no entanto, a atração sexual que Claire demonstra em relação a Francis Urquhart não tem absolutamente ver com atributos físicos do primeiro-ministro, mas, sim, com o fato de ele ser um homem poderoso. Para Claire, Francis Urquhart “a representação do poder – o afrodisíaco mais poderoso”. (DOBBS, 2016, p. 143).

Na política, em geral, a presença e protagonismo das mulheres ainda é pequeno. Trata-se de um espaço tradicionalmente masculino e, por vezes, misógino. Roger-Gérard Schwartzenberg observa que “[...] à frente do Estado ou do governo, ou mesmo de um ministério ou partido, as mulheres são muito pouco numerosas, tão grande é a pressão da nossa sociedade patriarcal, que as mantém confinadas em posições subalternas.” (SCHWARTZENBERG, 1977, p. 101). Após um longo

período desde a publicação do livro do autor, percebe-se que ainda existem desafios em relação à presença da mulher nesse espaço. As que ousam ocupar um cargo de destaque no meio político não raras vezes incorporam uma personagem com características tidas como pertencentes ao papel masculino. Em geral, as mulheres da política ajustam-se às normas masculinas pertencentes a esse ambiente. A própria Margaret Thatcher é exemplo disso; a nossa ex-presidenta Dilma Rousseff também. As esposas de políticos com cargos importantes, as chamadas primeiras-damas, ocupam, frequentemente, um papel figurativo, mais voltado para a construção da imagem da família dentro dos padrões tradicionais socialmente aceitos

Na série da Netflix, Claire Underwood reivindica seu espaço na política de forma contumaz. Embora ela também assuma o papel de companheira, incentivadora do esposo, aparecendo sempre ao lado dele na mídia, como modelo de casal perfeito, ela busca romper com a imagem de primeira-dama submissa. Claire divide o espaço com o esposo desde o início da série, e vai crescendo e se tornando cada vez mais poderosa. Algumas vezes, ela entra em conflito com ele em busca de espaço e reconhecimento. O protagonismo de Claire vai se fortalecendo na série, tanto pela atuação marcante da personagem na construção da trama como um todo, quanto pela participação nas ações do campo da política propriamente dito, que fazem com que ela chegue à presidência dos Estados Unidos, ocupando o lugar de poder do esposo. Na terceira temporada, Claire luta para ser embaixadora das Nações Unidas. Ela diz que quer o cargo para contribuir de verdade. No entanto, o espectador percebe que o que ela quer mesmo é poder, assim como o esposo. Ela rejeita a ideia de ser “apenas” ser a primeira-dama. Para isso, enfrenta o marido e mostra que não quer mais ficar à sombra dele: “Tenho quase cinquenta anos. Estou no assento do carona já há décadas. Chegou a hora de assumir o volante”. (T3E1). Na quarta temporada, Claire decide entrar para a política partidária propriamente dita, ou seja, disputar um cargo eletivo. Ela decide contratar uma consultora habilidosa na arte de construir imagem positiva de políticos e ajudá-los a vencer eleições. Novamente, Claire precisa enfrentar o esposo e mostrar que é tão capaz quanto ele. Ao final da quinta temporada, Claire assume como presidente dos Estados Unidos. A temporada é finalizada com a personagem dizendo “minha vez!”. A sexta e última temporada, ironicamente, foi marcada pela saída do ator Kevin Spacey, demitido por envolvimento em escândalos sexuais e, assim, Claire, agora

viúva, torna-se, efetivamente, a protagonista da série e luta para manter-se poderosa na presidência dos EUA, a qualquer custo.

Claire Underwood apresenta um comportamento enigmático, revela uma ambiguidade de caráter tal qual Macbeth. A personagem tem uma voz serena e, ao mesmo tempo, firme. Em alguns momentos aparenta ter um lado bom, humano, que se preocupa em fazer o que é certo. No entanto, esse lado parece ser massacrado pela ambição que é mais forte na personagem. O espectador se questiona até onde ela é capaz de ir para conseguir poder. O que se sobressai, ao final, são as características negativas: dissimulada, fria, astuciosa, maldosa. Na última temporada, o cinismo da personagem é levado ao extremo. Ela usa o luto pela morte do esposo, a gravidez e até mesmo o feminismo como marketing, em benefício próprio, por simples interesse em manter-se no poder. Vale lembrar que, na terceira temporada, a personagem já havia aproveitado o câncer da mãe como estratégia de marketing eleitoral. Ao final da série, Claire mostra-se mais cruel e maligna do que se imaginava; a personagem revela-se tão repulsiva quanto o marido.

Embora a ambiguidade de caráter de Claire nos faça lembrar Macbeth, ela tem sido mais comparada mais com a esposa dele. Além da própria atriz que interpreta Claire Underwood admitir que se inspirou em Lady Macbeth, como já mencionamos, desde que a série da Netflix foi ao ar, surgiram publicações na internet, tanto de fãs quanto de críticos, associando as duas personagens. Em uma entrevista publicada no dia 16 de fevereiro de 2014, próximo ao lançamento da segunda temporada da série, no site da revista Carta Capital, já no título, Claire Underwood é chamada de “Lady Macbeth de Washington”.³³

Mas, o que Claire “herdou” de Lady Macbeth?

Torna-se importante observar que as personagens femininas de Shakespeare são estudadas por diversos ângulos. A complexidade com que o dramaturgo constrói o universo feminino abre espaço para múltiplas formas de abordagem. Como observa Célia Arns de Miranda (2007, p. 82), “não existe uma definição de mulher por Shakespeare: ele retrata uma galeria de personagens femininas que foram tiradas da história e da vida cotidiana.” Essas personagens revelam uma dualidade ao exemplificarem, ao mesmo tempo, o papel tradicional da

33 Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/uma-conversa-com-a-lady-macbeth-de-washington-923.html>

mulher da Idade Média e o papel da mulher em transformação do período elisabetano renascentista. A autora afirma que Shakespeare

encontrou um ponto de equilíbrio ao inserir em suas peças não só mulheres que tinham personalidade, habilidade mental, imaginação, franqueza, ambição e amor, como aquelas que ainda estavam submetidas à ordem familiar e social e, portanto, conscientes do seu dever de obediência a seus pais e, depois de casadas, a seus maridos. (MIRANDA, 2007, 82-83)

Lady Macbeth é uma personagem que foge ao modelo de comportamento de mulheres submissas. Ela desafia o esposo diversas vezes. Mostra-se destemida, ambiciosa, audaciosa. Na peça *Macbeth*, após saber da profecia das bruxas, a personagem é atraída pela possibilidade de ser esposa de um rei e, convicta de que a profecia se realizará, diz Lady Macbeth após ler a carta do esposo contando sobre o fato: “Já és Glamis e Cawdor e serás/ o resto”. (SHAKESPEARE, 2015, p. 34). Porém, ela teme que o esposo não tenha a coragem e maldade suficiente para agir e conquistar a coroa, pois embora ele tenha ambição. Ela sabe que com suas palavras pode convencê-lo:

Vem para que eu jogue o brio em teus ouvidos,
E destrua com a bravura desta língua
O que te afasta do anel de ouro
Com que o destino e a força metafísica
Te querem coroar.
(SHAKESPEARE, 2015, p. 35)

Marilyn French (1992) observa que na peça *Macbeth* há uma ambiguidade em relação aos papéis de gênero. Isto porque Shakespeare associou certas características aos dois gêneros. Macbeth vive em um mundo violento, repleto de brutalidade, uma cultura que valoriza a carnificina, tanto é que ele é chamado de sanguinário como uma forma de elogio, como herói. O fato de ser violento não torna Macbeth um criminoso, pois ele vive nesse ambiente bélico, em uma cultura de violência. O crime de Macbeth é desobedecer às leis, aos valores éticos que existem dentro do mundo interno, a sua casa. A infração cometida por Macbeth ao assassinar Duncan, tem um peso muito grande, pois ele assassina aquele que é seu rei, hóspede e parente. O ato violento acontece no ambiente do lar que deveria acolher e proteger. Essa violação é incentivada pela esposa. Dentro dos papéis masculino e feminino, espera-se que Lady Macbeth, no momento em que o esposo hesita em matar Duncan, desencoraje-o. Porém, já movida pela ambição, ela o

incentiva a fazê-lo, o que faz com que ela viole as leis naturais, principalmente, quando afirma que poderia matar o seu filho amamentando se este estivesse atrapalhando seus objetivos.

Como analisa French (1992), há na peça certas imagens que são colocadas em oposição caracterizando cada gênero. O sangue, as vestes reais e os valores bélicos são associados aos princípios masculinos, enquanto que bebês sendo alimentados, crianças e o ambiente doméstico são associados aos princípios femininos. Porém, Lady Macbeth diz que é o esposo que tem “o leite da bondade humana”, e ela quer tirar isso dele. É como se ela assumisse os princípios masculinos ao invocar os espíritos malignos para que tirem dela os traços femininos, como se pode observar na passagem a seguir:

É rouco o próprio corvo
Que anuncia a fatídica chegada
Do rei em minha casa. Vinde, espíritos
Das ideias mortais; tirai-me o sexo:
Inundai-me, dos pés até a coroa,
Da vil crueldade. Dai-me o sangue grosso
Que impede e corta o acesso do remorso;
Não me visitem culpas naturais
Para abalar meu sórdido propósito,
Ou me fazer pensar nas consequências;
Tomai, neste meu seio de mulher,
Meu leite em fel, espíritos mortíferos!
(SHAKESPEARE, 2015, p. 35)

O desejo de chegar ao poder junto com o esposo é tão grande ao ponto de tramar com ele a morte do rei legítimo. Assim, Macbeth tem na esposa uma incentivadora e cúmplice. Na peça, após a hesitação de Macbeth em relação a levar avante seus planos, momento em que o personagem demonstra certa fraqueza diante de sua esposa, Lady Macbeth o desafia:

Estava bêbada
A ambição que vestias? E dormiu?
E acorda para olhar pálida e verde
Pro que, livre, pensara? Doravante
Julgo assim o teu amor. Tens tanto medo
De seres com seus atos e coragem,
Igual aos teus desejos? Queres ter
O que julgas da vida o ornamento,
Ou viver um covarde aos próprios olhos,
Deixando o “quero” curvar-se ao “não ousar”
Ou o gato pescando?
(SHAKESPEARE, 2015, p. 41)

Na série da Netflix, no instante em que Underwood conta a Claire que não ocupará mais o tão sonhado cargo, momento em que, assim como Macbeth, ele demonstra fraqueza e hesitação, Claire o repreende e mostra sua firmeza diante da situação.

Claire: Como você não previu isso?
 Frank: Eu nunca pensei que eles fossem capazes.
 Claire: Você não costuma subestimar as pessoas, Francis.
 Frank: Eu sei. Arrogância. Ambição.
 Claire: Você deveria estar zangado.
 Frank: Estou lívido.
 Claire: Então onde está? Eu não vejo.
 Frank: O que você quer que eu faça? Grite e berre? Tenha um ataque?
 Claire: Eu quero mais do que estou vendo. Você é melhor que isso, Francis.
 (T1E1)

Em seguida, Underwood pede desculpas à esposa e é novamente repreendido por ela.

Frank: Bem, sinto muito, Claire. Eu sinto muito.
 Claire: Não, isso eu não aceitarei.
 Frank: O que?
 Claire: Pedido de desculpa. Meu marido não pede desculpa. Nem a mim.

Em outra cena, em que Frank está aflito, sentindo-se derrotado, pois o presidente Walker não confia mais nele e o empresário Raimond Tusk pode mandá-lo para a prisão, Claire assume novamente uma posição fundamental de incentivadora, conselheira e resgata a autoconfiança do marido. Sobre o presidente Walker, o conselho de Claire a Frank é: “Seduza-o, dê seu coração a ele. Arranque-o e coloque nas mãos dele.” (T2E26). Frank segue os conselhos da esposa e escreve uma comovente carta ao presidente e consegue convencê-lo de que está sendo sincero.

Claire, embora pareça ter um lado humano, altruísta em alguns momentos, mostra que pode ser tão maldosa quanto seu esposo e que é capaz de fazer o que for necessário para afastar os obstáculos que ameaçam seus planos. Ela mente, manipula e, até mesmo, comete assassinato. Em uma cena perturbadora, ela mata seu amante Tom Yates, o homem que pode revelar a verdadeira face do casal Underwood.

Assim como Claire, Lady Macbeth demonstra que é capaz das ações mais sórdidas para conseguir o que deseja.

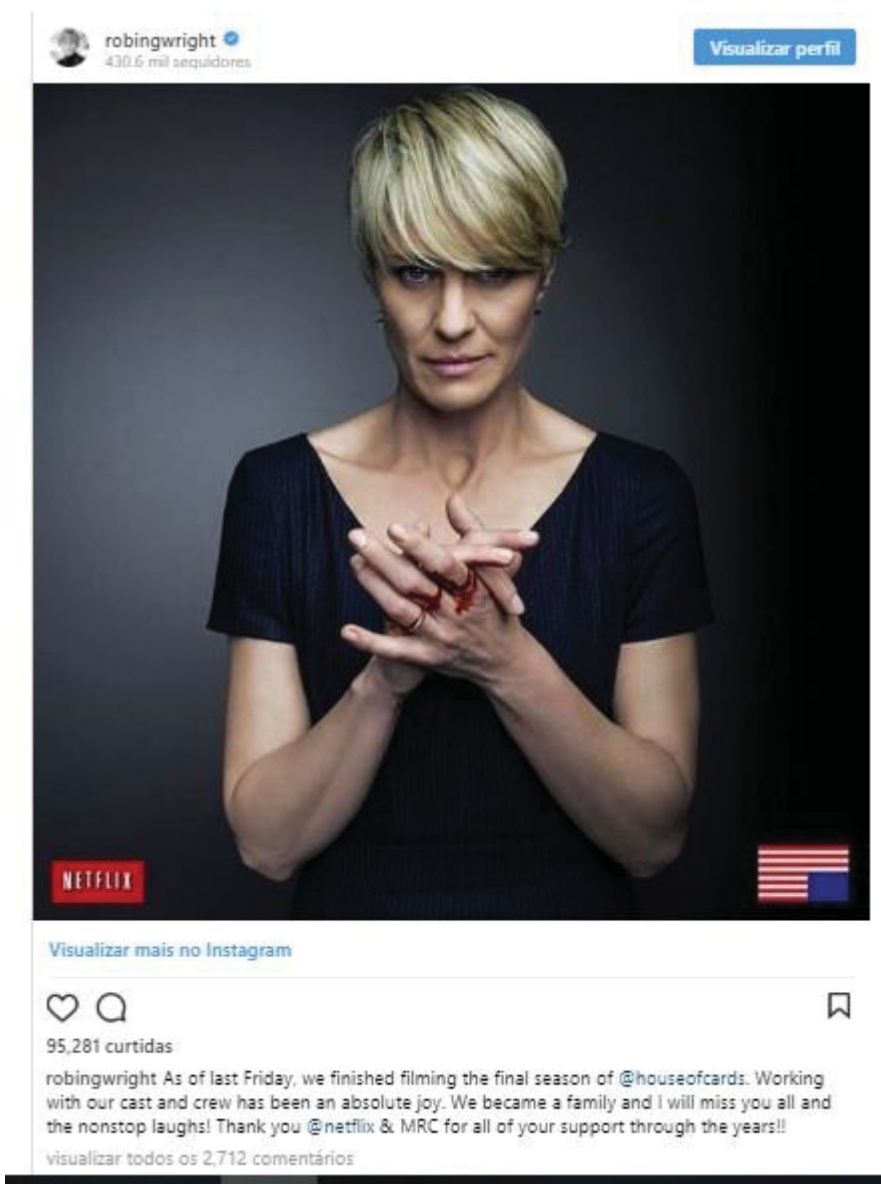
E sei o quanto é doce o sugar do neném;
Mas poderia, enquanto me sorria,
Roubar-lhe o seio da gengiva mole
E arrebentar-lhe o cérebro, se houvesse
Jurado que o faria.
(SHAKESPEARE, 2015, p. 42)

Essa imagem evocada pela fala de Lady Macbeth é muito forte, revela uma crueldade extrema. Especialmente porque se trata de uma mulher, cujo papel socialmente construído é o maternal, ou seja, de proteção e afeto. A mesma imagem de crueldade pode ser constatada em Claire quando ela diz à sua ex-funcionária grávida: “Estou disposta a deixar seu filho murchar e morrer dentro de você se isso for necessário.” (T1E9)

Até a morte do rei Duncan, Lady Macbeth mostra-se forte, age com toda energia para que o objetivo do casal seja atingido. A partir do momento em que o plano criminoso se realiza e ela vê no rei morto a imagem de seu próprio pai, a personagem começa a mostrar fragilidade, a sentir-se amedrontada, possivelmente por perceber a dimensão do horror, das consequências causadas pelo assassinato. Ou seja, o assassinato propriamente dito é o início da sua degradação psicológica que a leva à loucura e ao suicídio.

Em uma das fotos de divulgação da sexta temporada de *House of Cards*, Claire aparece com sangue nas mãos:

Figura 6 - Imagem compartilhada no perfil oficial da atriz Robin Wright



A imagem nos remete à cena em que Lady Macbeth, atormentada, vê sangue em suas mãos. “Sai mancha maldita! Sai, eu disse! [...] Mas como, estas mãos não ficarão limpas nunca? [...] Aqui ainda há cheiro de sangue: nem todos os perfumes da Arábia hão de adoçar esta mãozinha.” (SHAKESPEARE, 2015, p. 112-113)

No entanto, ao observarmos a expressão facial, o olhar da personagem Claire na imagem acima, diferente de Lady Macbeth, ela não parece transtornada ou confusa. A imagem nos transmite uma expressão de satisfação. Ela parece esfregar suas mãos em sinal de vitória, como alguém que não se sente absolutamente incomodado com o sangue que está ali. Claire não demonstra desconforto com a

situação. No desfecho da série, nota-se cada vez mais um distanciamento entre as personagens Claire e Lady Macbeth. Claire não sente remorso; não apresenta sinais de que está perturbada. Outra imagem promocional da sexta temporada mostra a personagem em situação semelhante a do esposo, na já mencionada montagem de Frank Underwood *Lincoln Memorial*, também com sangue nas mãos. As duas imagens de Claire com as mãos ensanguentadas, como uma antecipação do que seria a última temporada, instigou os espectadores a imaginar que Claire agiria de forma parecida ao esposo, sendo responsável pela morte de quem se opusesse aos seus objetivos, o que, de fato, aconteceu.

Ao final da série, a situação de Claire assemelha-se a de Francis Urquhart. Há uma proximidade com o enredo do último romance de Dobbs nesse sentido. Claire, assim como Urquhart, tem de enfrentar graves problemas no governo, lutar contra diversos inimigos, inclusive contra os fantasmas do passado. A mulher mais poderosa do mundo vê-se sozinha diante de um governo desgastado e precisa apelar para diversos artifícios para tentar “sobreviver” nesse espaço de poder cobiçado por muitos.

3.1.3 O mundo é um palco: o poder em forma de espetáculo

A expressão shakespeariana “o mundo é um palco”³⁴ parece fazer todo sentido no mundo da política, que é comparado, por vezes, a um teatro. A obsessão pelo poder aparenta estar relacionada também com a necessidade de aplausos, com o desejo de permanecer no centro das atenções. Na política, quanto mais poder, mais em evidência o indivíduo está e, conseqüentemente, terá mais plateia, mais seguidores, mais glamour.

No contexto atual, a ideia de “palco” é expandida para outros espaços midiáticos como a televisão e os vídeos na internet. Para Asa Briggs e Peter Burke, a televisão refloresceu o teatro político, com um novo formato, possibilitado a visualização/espetacularização, por muitas pessoas, da imagem dos políticos em *close-up*, porém, a dramatização da política não é algo recente.

34 “O mundo é um grande palco” (SHAKESPEARE, 2016, p. 846). In: SHAKESPEARE, W. *Como Quiserem*. Teatro completo. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. Volume 2. Comédias e Romances.

Rituais elaborados e teatrais — como a coroação de reis e a homenagem de vassallos ajoelhados em frente a seus superiores sentados — demonstravam para quem via a cena que havia ocorrido um evento importante. Transferências de terras podiam ser acompanhadas por presentes, objetos simbólicos como um pedaço de turfa ou uma espada. O rito, e seu forte componente visual, era uma forma superior de publicidade, e ainda seria na idade dos eventos televisivos, como a coroação da rainha Elisabeth II. A palavra "espetáculo", comumente usada no século XVII, foi ressuscitada no século XX. (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 19)

A política é, portanto, vista como drama, performance, com personagens, enredo, cenário, figurinos.

Plumas, veludos, lantejoulas; peles, sedas, penachos; diademas, colares, joias — todos esses ornamentos de teatro encontram um equivalente no palco político. Uniformes agaloados, bastões de marechais, medalhas, broches, e condecorações, faixas, cruzes, estrelas, palmas, ordens presas a berloques ou sotoars. Os trajes dos ditadores das décadas de 20 e 40 [...] deixariam pasmado até um encarregado de guarda-roupa de teatro. Aliás, todos esses trajes de gala revelam um indiscutível pendor pelo disfarce, pela máscara. (SCHWARTZENBERG, 1977, p. 140)

Roger-Gérard Schwardzenberg descreve como, em geral, comportam-se os que decidem entrar para esse mundo.

O homem político deve, portanto, concordar em desempenhar de maneira duradoura a personagem em cuja pele se meteu. Precisa aceitar ajustar-se à imagem de si mesmo divulgada pela propaganda. Assim vive ele, aprisionado num papel determinado, como um ator, escravo do seu próprio mito. (SHWARTZENBERG, 1977, p. 14)

A atriz Robin Wright, em entrevista à revista *Carta Capital*, quando questionada se ela teria alguma fonte de inspiração para sua personagem vinda de políticos reais, enfatiza o fato de que não apenas os políticos, mas as pessoas que estão ao redor deles, imersas nesse ambiente da política, não se revelam como elas são realmente, ou seja, são atores representando um papel.

Mulheres de políticos ou lobistas são personagens jamais expostos, tal qual eles de fato o são, ao público, ao eleitor, aos espectadores. Eles estão imersos em seu próprio teatro. Há, no entanto, um paralelo possível: também faço meu teatro quando circulo pelo tapete vermelho, em uma tentativa de ajudar a promoção de determinado filme. Eu sorrio, dou aquelas entrevistas de cinco segundos cada, mas sei, conscientemente, que aquilo tudo é parte do ritual. É o alimentar da besta. Políticos são atores também. (WRIGHT, 2014)

Na narrativa de *House of Cards* – romances e séries – os protagonistas (Francis Urquhart e Frank Underwood) conseguem conquistar seus objetivos em grande parte graças às suas excelentes atuações. Eles representam o tempo todo, pois, como afirma Underwood, “afinal não somos mais do que escolhemos revelar”. Eles criam uma personagem de si próprios, uma imagem moldada com cuidado para agradar ao público.

Passou a impressão de um homem que estava sendo arrastado com relutância para o assento do poder, colocando seu dever para com seus colegas e para com seu país acima de seus interesses pessoais. Era um teatro político, é claro, a partir de um roteiro cuidadosamente ensaiado, mas ele atuou muito bem. (DOBBS, 2014, p. 245)

Em vários momentos nos livros de Dobbs e nas séries televisivas, a ideia de teatro é vinculada à política. No terceiro romance, em meio aos conflitos na Ilha de Chipre, Urquhart anuncia para a imprensa o ataque à ilha de forma dramática ou, poderíamos dizer, cinematográfica, usando artifícios para ganhar a atenção do público, especialmente para conseguir convencer a opinião pública de que tal medida será necessária.

À noite, o efeito das lâmpadas fluorescentes que iluminam os velhos tijolos negros dava à cena uma atmosfera monocromática. Um pouco funérea, talvez, pensou Urquhart, mas apropriadamente dramática. Ajeitou a gravata. Atrás dele, o secretário de Estado de Defesa estava em posição de sentido. Os flashes da imprensa pipocaram quando o primeiro-ministro surgiu, com expressão sóbria, aproximando-se dos microfones em frente a Downing Street. (DOBBS, 2016b, p. 266)

O espaço do parlamento –*House of Commons* – aparece diversas vezes na série da BBC como uma espécie de palco para atuação dos políticos. Especialmente nas chamadas *Question time*, que é o momento em que o primeiro-ministro presta esclarecimento aos parlamentares, as cenas revelam o poder de atuação de cada parlamentar. Nota-se que não é tanto o conteúdo dos argumentos que importa e, sim, a forma como o discurso é conduzido com sua carga dramática. A postura corporal, as vestimentas, o tom de voz, o modo como organizam os documentos, o microfone etc, é pensado de modo a impressionar os demais políticos presentes bem como os espectadores que acompanham pela TV, já que essas sessões são geralmente gravadas. O próprio espaço da *House of Commons* lembra um teatro. A estrutura arquitetônica é em forma de “sanduiche”, em que o palco fica no meio,

entre duas arquibancadas. O primeiro-ministro, geralmente, faz seu discurso no centro, no “palco”, de frente para os opositores e de costas para seus apoiadores. A “plateia” é, assim, dividida em lados opostos. Os discursos são aplaudidos, ou vaiados, conforme a qualidade da performance.

Na série da Netflix, um exemplo em que a política é comparada ao teatro é percebida em uma cena em que Frank Underwood se prepara para ter uma conversa com os eleitores do seu distrito eleitoral, para tentar resolver uma situação peculiar que pode prejudicar sua carreira política. Ele liga para sua esposa e diz a ela: “Deseje-me sorte”; Claire responde em francês: “Merde!”. (T1E3) A expressão, que significa “merda”, é tradicionalmente usada no teatro para desejar sorte a um ator prestes a entrar em cena.

A preocupação dos políticos com a imagem, com a forma como aparecerão diante dos eleitores, é mostrada em *House of Cards* em diversos momentos. Por exemplo, quando Nanci, secretária de Underwood, diz ao assessor Doug Stamper, ao ver o político Michael Kern na televisão: “Ele fez plástica. Dobra do queixo provavelmente. Tinge o cabelo com certeza.” (T1E1). Claire aparece diversas vezes escolhendo o vestido apropriado para as ocasiões. Em um determinado momento, quando ela vai dar uma entrevista para tentar esclarecer boatos referentes a uma foto dela nua publicada na internet, seu assessor de imprensa a aconselha a vestir algo mais conservador.

Essa preocupação com a imagem na política não é um fenômeno exclusivo da atualidade, embora isso tenha se potencializado em tempos de popularização de smartphones com câmeras de qualidade, redes sociais e facilidade de exposição na mídia. Schwartzberg lembra que o filósofo Maquiavel, em seus conselhos ao príncipe, recomendava dissociar o ser do parecer.

O príncipe não pode dispensar a astúcia da raposa e a força do leão. Deve trapacear e matar. Mas, para tranquilizar seus súditos, compete-lhe “fingir e disfarçar”, compondo para si mesmo uma personagem completamente diferente.

[...]

De Maquiavel para cá, a “arte de mentir” progrediu tecnicamente. Com certos profissionais de publicidade, dos meios de comunicação e com o coordenador de campanha. (SHWARTZENBERG, 1977, p. 14)

Ricardo III é exemplo da tentativa de esconder com adornos caros o aspecto degradante do seu caráter nada honroso.

Terei de encomendar um novo espelho,
 Pagar toda uma penca de alfaiates,
 Pesquisar moda pr'adornar meu corpo:
 Se com este aspecto consegui favor,
 Vou sustenta-lo co'o que há de caro.
 Mas antes joga esse em sua cova
 Pra voltar, lamentoso, ao meu amor.
 Sol, brilha até que eu compro espelho
 E veja minha sombra quando eu passo.
 (SHAKESPEARE, 2013, P. 33-34)

Fingir e disfarçar são “habilidades” que os personagens que estudamos têm em abundância. A hipocrisia é uma característica forte deles. Ricardo III é o rei que representa a hipocrisia no mundo da política.

Eu suspiro co'um um trecho da Escritura,
 Digo que Deus nos pede o bem em troca
 Do mal; e assim eu visto a vilania
 Com farrapos que arranco à própria Bíblia.
 Quanto mais peço, mais pareço santo.
 (SHAKESPEARE, 2013, p. 47)

Os personagens usam máscaras de “bons moços”, mostram-se o inverso do que realmente são. Iago é chamado por todos de “o honesto Iago”, e tem a total confiança do general Otelo. Francis Urquhart e Frank Underwood são elogiados por sua bondade e honestidade. Nos romances e na série da BBC, Roger O'Neill, diretor de publicidade do partido de Francis Urquhart, acreditando que está sendo ajudado pelo político, diz “você é um bom homem, Francis”, até ser assassinado pelo “bom homem”. Francis Urquhart é visto pelos demais parlamentares como aquele que possui uma “lealdade excepcional”, no entanto, a narrativa mostra que quase todos eles, em algum momento, são traídos por ele. (DOBBS, 2014, p. 86)

Os personagens de *House of Cards*, embora façam de tudo para serem convidados a assumirem o cargo tão desejado, não deixam transparecer quais são seus verdadeiros objetivos. Fingem surpresa ao receberem o convite para assumir tal posto. Ricardo III faz a mesma coisa, finge-se de humilde e hesita em aceitar a coroa:

Buckingham:
 Sabeis que vosso crime é recusar
 O alto assento do trono majestático,
 [...]
 Para salvá-la nós solicitamos
 A Vossa Alteza que se dê o encargo
 De governar esta terra como rei:

Não como protetor ou substituto,
 [...]
 Para esse fim, vêm respeitosamente
 Estes vossos amigos verdadeiros,
 Segundo acordo com os cidadãos,
 Pedir-vos que atendaís as nossas súplicas.

Ricardo:
 [...]
 Quero dizer, definitivamente
 Vossa amizade pede agradecimento,
 Mas não valho escolha tão grandiosa.
 Mesmo que não houvesse mil obstáculos,
 E o caminho do trono fosse aberto
 Ao meu direito por meu nascimento,
 Eu sei que meu espírito é tão pobre,
 Tão grandes e sérios meus defeitos,
 Que prefiro furtar-me a essa grandeza –
 Não sendo barco afeito a tempestades –
 Do que expor-me a perder-me na tormenta
 E afogar-me nas ondas da glória.
 (SHAKESPEARE, 2013, p. 107-108)

Após a insistência e bajulação dos apoiadores e depois de um longo discurso de resistência, dizendo não ser merecedor do trono inglês, Ricardo III aceita a coroa, dando a entender que não é o seu desejo, mas que atenderá o desejo do povo.

Prefeito:
 Aceitai, meu senhor; o povo implora.

Buckingham:
 Não recuseis a oferta da amizade.
 [...]

Ricardo:
 Quereis impor-me um mundo de cuidados?
 Pois bem; chamaí-os. Eu não sou de pedra,
 Cedo às vossas instâncias afetuosas,
 Inda que contra a alma e a consciência.
 (SHAKESPEARE, 2013, p.109-110)

O protagonista do seriado da Netflix, Underwood, também finge estar surpreso ao receber o convite do presidente Garret para ser o vice-presidente, embora tenha usado de todas as artimanhas possíveis para conquistar tal posto, um degrau antes do último na sua escalada rumo à presidência:

Garret: Eu tenho uma confissão fazer. Raymond e eu conhecemos um ao outro há anos. Nós não tornamos isso público, mas ele tem sido um

confiável conselheiro pra mim. E eu o mandei para St. Louis pra ele passar mais tempo com você, e me dar sua opinião sobre você.

Frank: em que, senhor, se posso perguntar?

Garret: Oferecendo a você a vice-presidência.

Tusk: Eu disse ao presidente que, em minha humilde opinião tanto ele como o país podem se beneficiar com um homem tão experiente inteligente e leal como você.

Garret: Então, estou oferecendo oficialmente, Frank.

Frank: Senhor, Eu não sei o que dizer.

(T1E13)

A mesma estratégia é usada por Underwood na terceira temporada quando ele anuncia para a sua equipe de governo que não vai disputar a eleição: “Eu pensei muito a respeito do que vocês me pediram. Eu me desafiei a ficar de mente aberta. E a minha decisão é: não vou me candidatar a presidente.” (T3E2) Mais tarde, o presidente faz um pronunciamento na televisão, primeiro tentando prover seu programa de geração de empregos até então desacreditado pela população, e depois afirmando para todo o país que não será candidato nas próximas eleições.

Outra forma de mostrar-se político com virtude é invocar Deus e os valores bíblicos nos discursos políticos. Maquiavel já aconselhava a necessidade de parecer um homem de fé e religião. “Nada é mais necessário do que a aparência da religiosidade.” (MAQUIAVEL, 2007, p. 108) E nessa tentativa de angariar público para o espetáculo, até os púlpitos das igrejas são usados como palco, assumindo também um espaço simbólico de poder. Underwood vai até a igreja do seu distrito eleitoral e utiliza o púlpito para fazer um discurso eloquente e emocionante, falando da dor da perda e usando citações bíblicas. A performance foi tão convincente que tirou lágrimas da plateia de fieis que o ouviram. A missão foi cumprida. A atuação foi merecedora de aplausos. (T1E3). Já Ricardo III finge estar em orações, usa um rosário e breviário quando aparece acompanhado de dois bispos. Tudo para aparentar piedoso e devoto diante do prefeito e dos demais membros do grupo que ele precisa convencer de que será um bom rei.

Alguns políticos costumam expor sua vida cotidiana de forma a fazer dela um espetáculo. Nesse sentido, Briggs e Burke observam que:

Outro tipo de espetáculo pode ser descrito como "teatro" da vida diária do governante, que muitas vezes fazia suas refeições em público e podia até mesmo transformar em rituais seus atos de se levantar pela manhã e ir dormir à noite, como o famoso caso de Luís XIV da França (reinado de 1643 a 1715). Também a rainha Elisabeth I — a que declarou que os príncipes

eram "colocados em palcos" — foi habilidosa ao explorar essa situação para propósitos políticos, transformando-se em uma deusa ou em um mito com tanta competência quanto Eva Perón — no sistema de mídia tão diferente, na Argentina, em meados do século XX. (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 48)

Como foi visto, exibir a intimidade também não é uma técnica recente, porém, pode-se dizer que essa tendência tem encontrado mais força nos últimos anos com as mídias digitais e redes sociais. Na série da Netflix, o candidato Will Conway (Joel Kinnaman) tenta romper com os limites tradicionalmente estabelecidos entre espaço público e espaço privado, no entanto, sabe-se que o que ele revela de seu espaço privado é também uma encenação. Conway cria um personagem que atende o desejo de parte dos eleitores de verem-se representados por alguém que seja, como diz a expressão popular, “gente como a gente”. Imagens do candidato na intimidade do ambiente familiar, praticando esportes, entre outras situações do cotidiano, fazem parte dessa narrativa de candidato do povo.

Schwartzberg (1977), analisa a performance dos personagens da política. Entre os perfis, chamam a atenção os que ele descreve como “líder charmoso” e “pai”. Analisando a performance dos dois políticos da ficção, Conway e Underwood, nota-se que eles se enquadram perfeitamente na descrição de Schwartzberg. Conway, jovem, galã, simpático, representa o sangue novo na política, desempenha o papel de líder charmoso, uma espécie de irmão do povo, que contrasta com a imagem paternal, autoritária, do seu oponente Frank Underwood. O autor, tomando como exemplo a história, mais especificamente a sequência de líderes políticos em alguns países, conclui que o líder charmoso conquista os eleitores com o seu carisma, no entanto, “Em tempos de crise o futuro pertence aos sexagenários. O líder charmoso se desvanece na presença do pai”. (SCHWARTZENBERG, 1977, p. 89) Logo, nos momentos difíceis, a população prefere a sabedoria, a experiência do pai. É possível comparar essas análises de Schwartzberg com os acontecimentos da série: Underwood, ao perceber que está perdendo espaço para o jovem Conway e, conseqüentemente, perdendo a preferência do eleitorado e correndo o risco de ser derrotado nas eleições, resolve criar uma crise — a guerra contra o terror — em que a população sinta-se insegura e volte-se para o “pai”, o protetor, o único capaz de tranquilizá-la.

3.2 O QUARTO PODER: MÍDIA E POLÍTICA EM *HOUSE OF CARDS*

A metáfora do palco, discutida anteriormente, para caracterizar a política enquanto espetáculo, está intimamente relacionada com o papel que os meios de comunicação desempenham perante o jogo político. Na sociedade contemporânea, a mídia ocupa papel central no espetáculo político. A imprensa é chamada de “quarto poder”, por sua importante participação na política, ao lado dos tradicionais três poderes que são o tripé da política numa sociedade democrática.

Sobre a divisão tradicional da democracia em três poderes, o sociólogo e jornalista Ignacio Ramonet explica que:

A origem dessa divisão remonta ao século XVIII, quando Montesquieu escreveu o livro *O espírito das leis*, sustentando que, para sair do absolutismo real, a sociedade deveria se formar com base em três poderes, cada um com uma função específica: o Poder Legislativo, que faz as leis, constituído pela Assembleia, os representantes do povo; o Poder Executivo, que realiza e executa as leis votadas, o poder político; o Poder Judicial, que deve ser independente do poder político, pois a justiça se faz em nome da lei, não do rei, do presidente ou de quem quer que seja. (RAMONET, 2013, p. 64)

Logo, por extensão, usa-se o termo quarto poder para se referir ao papel político dos meios de comunicação. Para Ramonet, a democracia moderna precisa dos meios de comunicação para funcionar. O autor lembra que o quarto poder, seria, em sua origem, “uma espécie de contrapoder, um contrapeso aos poderes legítimos na democracia”. (RAMONET, 2013, p. 65)

Sobre a relação entre mídia e poder, Castells observa que:

[...] o poder está baseado no controle da comunicação e da informação, seja ele o poder macro do Estado e das corporações de mídia, seja o poder micro de todos os tipos de organização. [...] O poder é mais do que a comunicação e a comunicação é mais do que o poder. Mas o poder depende do controle da comunicação, assim como o contrapoder depende do rompimento desse controle. E a comunicação de massa, a comunicação que potencialmente atinge a sociedade como um todo, é moldada e administrada por relações de poder, tem raízes nos negócios da mídia e nas políticas do Estado. O poder da comunicação está no âmago da estrutura dinâmica da sociedade. (CASTELLS, 2017, p. 21)

Embora pareça enquadrar-se perfeitamente na contemporaneidade, em que a mídia possui uma relação muito íntima com a política, a origem do termo quarto poder não é recente. Conforme afirma o teórico espanhol Pascual Serrano, o termo foi cunhado no período da Revolução Francesa. De acordo com o autor, tal conceito

“sugeria que a mídia passaria a ser o poder cidadão que vigiaria os outros três: Executivo, Legislativo e Judiciário”. (SERRANO, 2013, p. 72)

Afonso de Albuquerque (2009), faz uma análise da definição do termo quarto poder e observa que, ao longo dos tempos, tal expressão adquiriu significados diferentes conforme o contexto em que foi utilizada. O autor apresenta três conceitos que estão relacionadas ao termo quarto poder: o *Fourth State*, o *Fourth Branch* e o *Poder Moderador*.

Essas três definições de Quarto Poder se articulam com diferentes concepções acerca do tipo de relação que caberia à imprensa manter com o governo. De modo bastante simplificado, pode-se dizer que o modelo de *Fourth Estate* descreve a imprensa nos termos de um contra-poder, cujo papel é promover um controle externo do governo, em nome do interesse dos cidadãos. Este papel se desdobra na concepção da imprensa como um cão de guarda (*watchdog*) em defesa dos interesses dos cidadãos. O modelo de *Fourth Branch*, por sua vez, sugere que a imprensa desempenha um papel no exercício do governo, ainda que não oficial, como um instrumento auxiliar, a serviço do sistema de *check and balances*, através do qual os três poderes interdependentes do governo – Executivo, Legislativo e Judiciário – se controlam reciprocamente. Finalmente, o modelo de *Poder Moderador* concebe a imprensa como devendo desempenhar uma espécie de superpoder, de arbitragem dos conflitos que se estabelecem entre os três poderes, e da defesa do interesse público para além deles. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 2)

O termo *Fourth Estate* tem suas origens na tradição liberal britânica, ou seja, no pensamento político inglês do século XIX. Autores como Thomaz B. Macaulay e Thomas Carlyle foram os principais teóricos que disseminaram esse conceito. Já o termo *Fourth Branch* está ligado ao modelo de divisão dos poderes, como proposto por Montesquieu, mais especificamente à forma como isso foi desenvolvido nos Estados Unidos. O Poder Moderador está igualmente relacionado à divisão dos três poderes. Tem suas origens, principalmente, a partir das reflexões do filósofo francês Benjamin Constant que buscava a criação de um quarto poder neutro, para atuar garantindo a ordem política. Esse conceito está mais próximo da forma como o papel da imprensa é visto no Brasil. (ALBUQUERQUE, 2009)

No entanto, no contexto atual, o termo quarto poder é, muitas vezes, usado de forma pejorativa, associado à visão negativa da mídia (tomada aqui com um amplo significado) como instituição poderosa, capaz de moldar a opinião pública, atendendo a interesses específicos. Para Ramonet (2013), embora o surgimento do quarto poder tenha permitido melhorar a democracia, cabe reconhecer que,

atualmente, os meios de comunicação não estão cumprindo com sua missão de contrapoder, ou seja, o poder midiático está sendo tomado, muitas vezes, pelos interesses econômicos e financeiros. Da mesma forma, Serrano (2013), acredita que o quarto poder encontra-se ameaçado pelo poder econômico.

Nessa perspectiva, os pesquisadores colombianos, Omar Rincón e Ana Lucia Magrini observam que:

A complexidade política da ação midiática está representada pelo fato de que os meios de comunicação cada vez mais deixam de ser o que deveriam ser (palco de debates e articuladores de poderes) e se transformam em atores interessados na luta pela hegemonia de certos projetos políticos. Por isso, a atualidade midiática mostra uma relação íntima entre meios de comunicação, governo e empresariado nos países mais liberais, e uma aliança ideológica entre governo e mídia nos países de centro-esquerda. (RINCÓN; MACRINI, 2010, p. 92)

Essa relação da política com a mídia é bastante explorada em *House of Cards*, tanto nos livros quanto nas séries. Os políticos de *House of Cards* usam a imprensa em benefício próprio. Nos romances e na série da BBC, entre os que são manipulados por Francis Urquhart está a ambiciosa repórter Mattie Storin, uma jovem jornalista que se envolve com o político na busca por ascensão na sua carreira e torna-se uma peça fundamental para a realização dos planos de Urquhart. A repórter acredita que está investigando e descobrindo histórias importantes dos bastidores da política que vão ajudá-la a conseguir se destacar como jornalista, porém, na verdade, é Urquhart que, com seu poder de manipulação, faz com que ela chegue às conclusões exatamente da forma como ele deseja. Ele dá pistas para que seja criada uma narrativa jornalística, manipulando os fatos de acordo com seus interesses, sem que ela perceba, levando-a a acreditar que conseguiu decifrar as charadas das intrigas políticas por conta própria. Diversas vezes, em conversa com Mattie, Urquhart repete o bordão “Você pode muito bem pensar isso, eu não poderia comentar”. A mesma estratégia e o mesmo bordão são usados por Frank Underwood, na série da Netflix, com a repórter Zoe Barns.

Embora em contextos e épocas diferentes, fica evidente, nos romances e em ambas as séries, a atuação da mídia como construtora e destruidora da imagem de homens e mulheres envolvidos com o mundo da política. A parceria, a troca de favores entre imprensa e política é escancarada. A imprensa é apresentada em sua forma mais baixa. Os magnatas da comunicação preocupam-se apenas com lucro e

fazem qualquer coisa para não ficarem do lado perdedor na política. Costumam oferecer apoio a determinados candidatos e partidos políticos e condicionam esse apoio a benefícios e privilégios que desejam receber. É o caso de Benjamin Landless, personagem dos romances de Dobbs e da adaptação para a BBC, dono de uma rede de jornais, inclusive do jornal onde trabalha Matie Storin, que vai cobrar uma atitude do governo quando percebe que as coisas não estão saindo como planejadas. Diz Landless a Urquhart: “[...]eu coloquei a minha cadeia todinha de jornais apoiando vocês na última eleição. Mudei toda a minha sede mundial para Londres. Investi milhões no país. Na minha maneira de ver, vocês me devem algo.” (DOBBS, 2014, p. 137). Landless – com sua cadeia de jornais – torna-se parceiro imprescindível nas ações de Urquhart para a derrubada do primeiro-ministro Henry Collingridge e, posteriormente, nas estratégias de Urquhart para tomar o lugar de Collingridge. Porém, a ajuda do magnata das comunicações não é de graça. Um dos principais pontos discutidos com o futuro primeiro-ministro é o apoio do governo para que Landless tenha total liberdade nos negócios, podendo comprar uma outra rede de jornais, fundir as empresas e, assim, tornar-se o maior dono de jornais do país. Para que tudo funcione de acordo com o esperado, os responsáveis pelas notícias precisam abster-se do senso crítico, fechar os olhos para questões ideológicas e transformar-se em fantoches dos patrões. É assim que Grev Preston, editor do jornal *Chronicle*, de propriedade de Landless, se revela ao tentar explicar para a repórter Mattie Storin porque o artigo sobre pesquisa de opinião que ela escreveu tinha sido alterado e transformado numa crucificação ao primeiro-ministro: “Você faz o que te mandam fazer, eu faço o que me mandam, e nós dois mantemos nossos empregos, certo?” (DOBBS, 2014, p. 147)

Na trilogia literária e na série da BBC, a queda do primeiro-ministro Henry Collingridge, arquitetada por Francis Urquhart, acontece após uma sequência de notícias tendenciosas que estampam os principais jornais e são exibidas nos mais importantes noticiários de televisão. O ponto final da carreira do primeiro-ministro ocorre após uma frustrada entrevista a um programa de TV em que ele é confrontado pelo entrevistador, questionado sobre os últimos acontecimentos e, pego de surpresa, não consegue dar uma resposta satisfatória. A imagem do premiê gaguejando diante das câmeras, desorientado, inseguro é vista por milhões de espectadores, reprisada exaustivamente, comentada por analistas políticos em canais de televisão e em jornais. É o trágico fim de Collingridge como político que,

sem cometer crime algum, vê-se obrigado a renunciar. É a vitória de Urquhart, com a imprescindível ajuda da mídia. Após a renúncia do primeiro ministro, cabe a Urquhart destruir a imagem dos seus possíveis concorrentes.

A carreira política de McKenzie ficou lá no chão, junto com aquelas feias marcas de pneu queimado. Não fez diferença que a cadeira de rodas estivera vazia, ou que a mulher não se ferira gravemente, ou que não se tratava de uma enfermeira de verdade, e sim de uma ativista do sindicato em tempo integral, experiente em transformar uma manifestação de grevistas numa crise digna de aparecer no noticiário. Ninguém se dera ao trabalho de querer saber, e por que deveriam? Já tinham a história pronta. A maré havia se voltado contra o homem que se afogava e arrastado mais uma vez o pobre McKenzie para o mar aberto. (DOBBS, 2014, p. 255)

Nos romances e nas séries *House of Cards*, a relação entre a imprensa e política é mostrada como uma relação permanente, em que cada notícia, cada imagem, contribui para a formação da opinião pública que terá reflexos nas eleições. Rincon e Magrini enfatizam essa atuação permanente da mídia junto ao sistema político, como importante instrumento para influenciar a opinião dos eleitores.

A função e o uso dos meios de comunicação de massa na escolha dos governos não podem ser analisados sem levar em conta a temporalidade própria da política na democracia. Tradicionalmente, ela se dividia em três etapas: período pré-eleitoral, campanhas eleitorais propriamente ditas e período pós-eleitoral. A campanha era o momento culminante para a comunicação, mas agora assistimos a uma “campanha permanente”, o que implica uma grande utilização desta ferramenta que é a mídia em etapas prévias às eleições, durante as campanhas (aqui naturalmente com mais força) e quando finalmente se é eleito (onde se governa em modelo de campanha). Os meios de comunicação de massa são considerados um elemento indispensável para os três momentos. (RINCON; MAGRINI, 2010, p. 83)

Vemos que no primeiro livro da trilogia Urquhart dispõe-se a apoiar o empresário Benjamim Landless, porém, após usar todos os artifícios proporcionados pelos jornais do magnata para conseguir o que desejava e, enfim, ocupar o tão desejado posto de primeiro-ministro, Urquhart não cumpre a promessa e Landless volta-se contra ele. Assim, no segundo livro, a mesma imprensa que ajudou a colocar Urquhart no poder, contribui para a queda da sua popularidade e do enfraquecimento do seu governo. E quando um grande veículo de comunicação decide massacrar o governo, é necessário encontrar outro, à altura, que possa ajudar a reconstruir a imagem abalada do político. É por isso que o presidente do partido e “braço direito” de Francis Urquhart, Tim Stamper, faz um acordo com o

editor do jornal *Times*, Bryan Brynford-Jones. Stamper apela para a chantagem, usando informações sigilosas sobre o passado do editor e seu desejo de receber um título.

Queremos seu apoio e sua colaboração incondicionais até as próximas eleições. Em troca vamos dar a você as melhores e mais exclusiva histórias, os bastidores. E, é claro, o título de cavaleiro no final. É sua chance de limpar sua barra. Diante do seu título ninguém terá coragem de abrir a boca para falar nada. (DOBBS, 2016a, p. 94)

Com a popularidade baixa, o agora primeiro-ministro, Francis Urquhart, sabe que precisa do apoio da mídia para recuperar seu prestígio. A relação com os profissionais ligados à imprensa precisa ser fortalecida. Assim, Urquhart ordena a seu assessor Tim Stamper: “Quero jantar com todos os magnatas da mídia britânica que nos apoiam, só eu e eles, enquanto você levanta o ego de cada um dos editores de política. (DOBBS, 2016a, p. 145)

No embate entre o primeiro-ministro e a monarquia, que acontece no segundo livro da trilogia *House of Cards*, as ações que levam a opinião pública a apoiar um lado ou outro são moldadas pelo que é publicado nos jornais ou na TV. O conflito entre os dois homens mais poderosos do país é comparado a uma guerra em que as armas são as câmeras.

Muitas vezes, nos conflitos modernos, o maior obstáculo ao sucesso militar não é a mira das armas, mas a objetiva de uma câmera. Todos os telejornais do meio-dia abriram com as imagens das mulheres cipriotas agredidas pelos jatos d'água do Exército britânico, disparados como lança-chamas enquanto as pobrezinhas seguravam os bebês nos braços. (DOBBS, 2016, p. 303)

Enquanto na trilogia de Dobbs e na adaptação para a BBC os principais veículos de comunicação são os jornais impressos e a televisão, a série da Netflix retrata um período marcado pela presença maciça das mídias digitais, da cultura da conexão, da velocidade da notícia, em que a imagem aparece com mais força e potencial ainda maior de interferência no jogo político. Embora ainda bastante presentes na cultura contemporânea, os jornais impressos e a TV dividem espaço com as mídias digitais, como as redes sociais, os blogs, os vídeos no Youtube e outras plataformas.

Na série da Netflix, a forte presença das mídias digitais é percebida já no primeiro episódio. Na primeira cena que a repórter Zoe Barnes aparece, na redação do jornal em que trabalha, ela pede ao seu chefe Lucas: “Transfira-me para a internet, meu próprio blogue, em primeira pessoa, subjetivo, 500 palavras.” A intensão da repórter é publicar sobre os bastidores da política, revelar o que de fato acontece. O chefe não concorda. Zoe conclui: “Por isso que os jornais impressos estão morrendo”. (T1E1) Em seguida, a repórter consegue a atenção de Underwood ao mostrar a ele uma foto do político em seu celular, olhando de forma constrangedora para o traseiro dela. Receoso de que a foto seja publicada e comprometa sua imagem, Frank concorda em ouvir o que Zoe tem a dizer. No mesmo episódio, o projeto do governo sobre educação é vazado – entregue a Zoe por Underwood – e publicado na íntegra no site do jornal *Washington Herald*. Ao final do episódio, um funcionário do jornal, verificando os dados no computador, diz ao editor de política e ao editor-chefe do jornal que o tráfego do site está uma loucura e os dois se olham com satisfação ao perceberem que o número de acesso ao conteúdo do site aumentou substancialmente após a divulgação do projeto.

No segundo episódio, Frank Underwood e seu assessor Doug Stamper, observam uma matéria publicada no site da CNN. Na tela do computador vê-se que a desconcertante entrevista que o então Secretário de Estado, Michael Kern, deu para um canal televisão foi editada e publicada na internet. O vídeo com a imagem do político dando gargalhadas quando questionado sobre um assunto sério, a relação entre Israel e Palestina, foi recortado e publicado juntamente com um texto criticando a atitude de Kern e acompanhada de outro vídeo no qual um deputado estadual comenta indignado que “o problema entre Israel e Palestina não é nenhuma comédia”. As imagens da entrevista editada, junto às críticas que a imprensa continua a fomentar servem para prejudicar a carreira política de Michael Kern e tirá-lo do cargo de Secretário de Estado, como planejado por Underwood.

Em outro momento, o próprio Frank Underwood vê-se em apuros por conta dessa “dobradinha” televisão/internet. Um debate na televisão entre ele e o representante do sindicato dos professores, Marty Spinella, acaba se tornando um momento cômico, em que Frank, sem conseguir argumentar de forma coerente, gagueja e repete as vogais da palavra educação para tentar responder aos questionamentos de Spinella. As imagens postadas na internet viram piada, transformam-se em diversas paródias e são utilizadas pelos programas de humor na

TV. A gafe enfraquece Frank e fortalece, temporariamente, a greve dos professores. Isso mostra que até mesmo o político mais poderoso, habilidoso na arte de usar a mídia para construir sua imagem positivamente, pode ser surpreendido e ter que enfrentar os dissabores causados por segundos em que esteve despreparado em frente às câmeras.

A intensa atuação das mídias digitais na série da Netflix é percebida com mais destaque na quinta temporada, quando o concorrente de Frank Underwood, o republicano Will Conway, utiliza-as com maestria para impulsionar sua campanha. Conway, o jovem candidato, representa a nova forma de fazer política, em contraposição à velha política de Frank Underwood. Abel Reis, em texto publicado no site Meio e Mensagem ³⁵, explica como o personagem Will Conway tira proveito das mídias digitais, utilizando o *big data*, que é uma ferramenta digital de coleta de dados dos internautas, que mostra, como afirma Reis, os lugares em que a pessoa frequenta, por meio de *check-in* e geolocalização, os hábitos e preferências, através dos conteúdos acessados, as compras que a pessoa faz, entre outras informações. O autor observa que em *House of Cards*:

O big data entra na trama com um jovem republicano que sabe tirar proveito da dobradinha mídias sociais/dados. Ele obtém vantagem na corrida presidencial porque sua performance é baseada em análise preditiva. Com um celular nas mãos e muita informação na cabeça, o candidato publica vídeos endereçados ao desejo do seu eleitorado. Ele aprende que tipo de vídeo mais gostam, que tipo de reação gera cada vídeo e, de tweet em tweet, estabelece um diálogo caloroso e efetivo com a sua audiência. Assim que os Underwood entendem o poder dos dados, porém, o jogo começa a virar. (REIS, 2018)

A exposição excessiva do candidato nas redes sociais, gravando vídeos em família, mostrando os filhos e a esposa, por exemplo, era uma estratégia para se aproximar do eleitor conectado, o eleitor típico da era da convergência digital. Porém, da mesma forma que Will Conway vê sua ascensão na campanha para presidente, em grande parte, devido à perspicaz utilização das mídias digitais, sua queda é causada também por essas mídias. Na sociedade dominada pela imagem, onde em cada canto há alguém com um celular, nada passa sem registro e, assim,

35 Disponível em <http://www.meioemensagem.com.br/home/opiniaio/2016/04/14/spoiler-house-of-cards-e-o-big-data-2.html>. Acesso em 31 de julho de 2018.

um momento de histeria do candidato vai a público e torna-se o começo de sua ruína.

Manuel Castells (2017) observa que uma das características da luta pelo poder no meio político é a chamada política de escândalos, que consiste em expor os supostos delitos do oponente. Os escândalos vão além dos casos de corrupção mais comumente conhecidos, englobam atos que vão contra as normas de uma determinada sociedade, como as atividades sexuais impróprias. O autor aponta que apesar da política de escândalos acontecer desde bem antes do advento da sociedade em rede, o ambiente da comunicação digital favorece a exposição do comportamento inadequado dos políticos.

A capacidade de acessar as plataformas de comunicação de massa diretamente por meio das plataformas de autocomunicação de massa³⁶ alimenta um vasto oceano de rumores e teorias da conspiração. E também abre a possibilidade para que qualquer pessoa possa expor o comportamento impróprio ou ilegal de políticos, muitas vezes com apoio audiovisual no YouTube ou outras plataformas. Seu comportamento está constantemente vulnerável à exposição por pequenos dispositivos digitais que permitem o envio instantâneo da gravação para a internet. (CASTELLS, 2017, p. 303)

Podemos afirmar que a política de escândalos é uma tática usada pelos protagonistas de *House of Cards*, uma vez que as informações sigilosas coletadas nos bastidores da política são convenientemente guardadas e ameaçadas de serem divulgadas em momento oportuno. Esse tipo de informação, geralmente, causa grande constrangimento e leva o político envolvido a perder a credibilidade diante do eleitor. O personagem Francis Urquhart é descrito no primeiro livro da *Trilogia House of Cards* como “um homem das sombras”, ou seja, aquele que faz o trabalho nos bastidores da política. Urquhart é hábil na tarefa de descobrir os segredos mais íntimos dos demais parlamentares e de outras pessoas ao seu redor que ele acredite que algum dia lhe serão úteis. Ele afirma que “esse tipo de informação é poder”. (DOBBS, p. 2014, p. 13). Conhecer os pontos fracos dos seus oponentes é a grande estratégia de Urquhart – e de Frank Underwood, posteriormente, na série da Netflix. Esses personagens tornam-se poderosos, em grande parte, porque possuem habilidade de usar essas informações para manipular seus opositores e ter êxito na

36 Manuel Castells (2017) usa o termo autocomunicação de massa para se referir aos canais mais interativos que surgiram com o advento da internet, como os blogs, e-mails e redes sociais.

sua escalada, pois conhecendo as fragilidades dos seus oponentes eles sabem como chantageá-los. Nos romances de Dobbs e em ambas as séries televisivas, comportamentos como adultério, prostituição, abuso de álcool e cocaína, uso de informações privilegiadas do governo são alguns exemplos de escândalos que os protagonistas usam para expor e coagir seus opositores.

Apesar das críticas aos sistemas midiáticos atuais, cabe destacar que a mídia, como foi pensada inicialmente, ou seja, como um contrapoder, possui um papel significativo na preservação da democracia. É importante observar que, em paralelo às grandes potências midiáticas, há a presença de pequenos meios de comunicação, que funcionam como focos de resistência e abertura para uma comunicação mais democrática, com a participação do cidadão. Nesse sentido, Rincón e Magrini destacam a importância das mídias alternativas diante do poder dos grandes conglomerados.

Paralelamente à presença dos grandes meios de comunicação, tanto no âmbito latino-americano quanto global, emerge um processo menos visível e pouco discutido, o surgimento de pequenos meios e redes de comunicação cidadãos. Se os grandes meios de comunicação procuram a maneira de tornar mais eficiente seu modelo de negócio e seu poder sobre a governabilidade e as decisões políticas, os pequenos meios tentam inserir-se na conjuntura política com uma proposta orientada para a construção de redes de comunicação e poder cidadão. Trata-se, na realidade, de uma série de oposições entre a lógica do grande contra o pequeno, do econômico corporativo contra o comunitário, do poder central contra os micropoderes, da estética das massas contra as estéticas localizadas. (RINCÓN; MAGRINI, 2010 p. 94)

Observa-se a atuação das mídias alternativas, por exemplo, no terceiro livro da *Trilogia House of Cards* e na adaptação desse romance para a BBC. Uma pequena estação de rádio em Londres, com foco nos imigrantes cipriotas, abre espaço para que a cipriota Maria Passolides possa expor suas ideias e, com isso, unir os conterrâneos à campanha liderada por ela e Tom Makepeace para reabrir os arquivos militares e tornar público os crimes de guerra. Um desses crimes, o assassinato dos adolescentes em Chipre (tios de Maria), foi cometido por Francis Urquhart.

Atualmente, com a expansão da internet e acessibilidade às ferramentas digitais, observa-se uma crescente popularização de espaços midiáticos alternativos. Conforme observa Ramonet:

Cada cidadão tem acesso à informação sem depender dos grandes meios de comunicação, como antes. O novo dispositivo tecnológico faz com que cada cidadão deixe de ser só o receptor de informação – acabando, assim, com um modelo que foi norma durante muito tempo, desde o advento dos meios de massa. Nunca na história das mídias os cidadãos contribuíram tanto para a informação. Hoje quando um jornalista publica um texto on-line, ele pode ser contestado, completado ou debatido, sobre muitos assuntos, por um enxame de internautas tão ou mais qualificados que o autor. Assistimos, portanto, a um enriquecimento da informação graças aos “neojornalistas”, que eu chamo de “amadores-profissionais”. (RAMONET, 2013, p. 86)

Dessa forma, Ramonet (2013b) vê na expansão dos ecossistemas midiáticos, um importante meio para a democratização da informação, sobretudo por proporcionar a indivíduos e instituições não pertencentes às grandes corporações midiáticas, portanto a cidadãos comuns, a possibilidade de criar informações que serão compartilhadas no ambiente virtual.

Cabe a ressalva de que o fato de o cidadão comum ter a possibilidade de criar e compartilhar informações nos espaços midiáticos nem sempre ocorre de forma ética e responsável. A quantidade gigantesca de *fake news* que tem circulado nos últimos anos, sobretudo nas redes sociais, com destaque para o período da campanha para as eleições presidenciais aqui no Brasil, representa o perigo de se ter pessoas mal-intencionadas usando as tecnologias de informação e comunicação de forma descontrolada. Embora a circulação de notícias falsas não seja algo novo, no contexto atual há uma maior facilidade na propagação desses conteúdos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas obras literárias e audiovisuais que estudamos nesta pesquisa, procuramos observar as diversas nuances do poder, que engloba a relação entre indivíduos de diferentes instituições (não apenas do meio político propriamente dito) em que há sempre alguém desejando manter o controle supremo sobre coisas e pessoas. As ações dos personagens, tanto nas obras Shakespearianas quanto em *House of Cards*, colocam em evidência que o tempo passa e a luta dos indivíduos em busca do poder permanece. No entanto, alguns são mais sedentos que outros nessa eterna disputa por espaço e influência e essa sede faz com que as atitudes sejam, muitas vezes, cruéis e perversas. Essa temática é retratada com frequência tanto na literatura quanto em outras produções ficcionais, como a ficção televisiva. A crueldade e a hipocrisia do ser humano é sempre matéria prima abundante para a ficção. Os leitores/espectadores parecem divertir-se com a perversidade humana e os criadores das narrativas aproveitam para vender seu produto. Em geral, os indivíduos apreciam ver as pessoas fazerem coisas horríveis. O público que lotava o teatro elisabetano para assistir às cenas sanguinárias das tragédias shakespearianas talvez não seja muito diferente do público que passa horas assistindo aos episódios de *House of Cards*.

O crítico polonês Jan Kott relembra a fala do escrivão na peça *Ricardo III*, que de forma irônica utiliza a expressão “Que belo mundo!”. O autor se questiona: “Mas que mundo? O de Ricardo III? O de Shakespeare? Ou talvez o de hoje?” (KOTT, 2003, p. 46). Vemos que o mundo de hoje, nas questões relacionadas ao jogo do poder, não se difere muito do mundo retratado por Shakespeare ou do mundo de Kott. Vale lembrar que uma das características da literatura – e a arte de forma geral – é fazer refletir sobre diversas questões complexas, especialmente em nossa época, e olhá-las com mais atenção. Ao ler uma obra literária ou assistir a uma produção audiovisual o leitor/espectador pode ultrapassar a barreira do entretenimento e ser levado a fazer questionamentos sobre as temáticas postas em debate na obra de arte em questão. Por isso, procuramos discutir temas que são abordados nas obras que escolhemos para análise – tanto nas obras shakespearianas quanto nos romances e nas séries pertencentes ao universo *House of Cards* – que são representativos da sociedade contemporânea. Tais temas nos inquietam e clamam por uma discussão objetivando uma melhor compreensão

do contexto atual. *House of Cards* – romances e séries – tocam em questões polêmicas, questões de ordem ética e moral que envolvem o exercício do poder. As obras apresentam-nos uma visão cínica do mundo da política, retratam a podridão envolvendo as diversas esferas do sistema político e as sórdidas estratégias de homens e mulheres no jogo do poder.

Na dramaturgia shakespeariana, especialmente nas peças que foram objeto deste estudo, a tragédia acontece por conta da busca obsessiva dos personagens que são atraídos pelo poder e dominados por ele. Em *Ricardo III*, o que move o protagonista é o imenso desejo de ocupar o trono a qualquer preço. Em *Macbeth*, temos também a luta sanguinária de um homem movido pelo desejo de ser rei. Na peça *Otelo*, embora não esteja relacionado à figura do rei, o que dá início a trama é o desejo frustrado de Iago de ocupar uma posição para a qual ele foi preterido. Existe nessas três peças o complexo jogo do poder que acaba de forma trágica. Os vilões shakespearianos não saem vitoriosos ao final. Assim, constata-se que nas peças de Shakespeare, apesar de todas as artimanhas realizadas para conquistar o tão sonhado espaço simbólico em que o poder impera, ele se torna uma espécie de armadilha para os vilões. Nas três peças citadas, a glória dos vilões não é duradoura. O fim trágico dos vilões demonstra que o poder é devastador para todos.

Já em *House of Cards*, embora também aconteçam finais trágicos, os vilões morrem como heróis, dando a impressão de que a realização dos inúmeros atos vis para se chegar onde se deseja pode ser compensatório de alguma forma. Francis Urquhart, personagem dos romances de Dobbs e da série da BBC, é assassinado diante de uma grande plateia e das câmeras dos veículos de imprensa em um importante evento, roubando a cena e tornando sua morte um espetáculo. No livro, Francis Urquhart planeja a própria morte e é assassinado no comício do seu adversário Tom Makepeace; na adaptação para a BBC, sua esposa Elizabeth é quem trama a morte do marido no evento de inauguração da estátua da ex primeira-ministra Margareth Thatcher. No romance, o narrador afirma que a morte de F.U. foi descrita pelos tabloides como o JFK da Grã-Bretanha, ou seja, sua morte foi comparada à do presidente norte-americano John F. Kennedy, que foi assassinado em 1963 no auge da sua carreira e entrou para a história, avaliado pela população estadunidense como um dos melhores presidentes daquela nação. Na série da Netflix, Frank Underwood tem uma morte longe das câmeras – necessária devido à saída do ator Kevin Spacey do elenco – no entanto, apesar de não aparecer em

cena, a “presença” de Frank Underwood é muito forte nessa última temporada da série, o nome dele é lembrado constantemente pelos demais personagens, ora como um fantasma assombrando os demais personagens, ora tendo sua imagem passada aos eleitores como um grande homem, que entrou para história e deixou um legado.

Outro ponto abordado nessa pesquisa buscou analisar o exercício do poder como espetáculo, como representação, tanto em Shakespeare como em *House of Cards*. A ideia de representação – a política como teatro, espetáculo –, a preocupação com a boa imagem, não é de agora. Maquiavel já falava sobre isso: aconselhava o príncipe a fazer o que fosse “necessário”, mesmo contra a moral estabelecida, para apresentar uma imagem positiva para os súditos. Isso acontece nas peças de Shakespeare – Iago e Ricardo III são perfeitos representantes desse perfil – e em *House of Cards* o mesmo acontece, tanto nos livros como nas séries.

Essa preocupação com a representação encontra fortes ecos no mundo político contemporâneo em que o espetáculo é potencializado pela presença maciça dos meios de comunicação na sociedade da imagem. Da mesma forma que o espectador contemporâneo de ficção televisiva encontra espaços na internet para expor sua opinião em relação à narrativa, o eleitor internauta, leitor/espectador dos noticiários políticos, tem a liberdade de comentar as notícias, discutir com outros internautas, interagir com os próprios políticos e com os veículos da imprensa. As discussões sobre política acontecem tanto nas redes sociais como nos espaços que muitos portais de notícias reservam para que o leitor comente o texto ou vídeo publicado. O que pode ser considerado algo positivo, entendendo que os indivíduos possuem essa liberdade para se expressar nesses espaços, é também motivo de preocupação, uma vez que muitas dessas interações no ambiente virtual são propagadoras de discursos de ódio, ataques pessoais e demonstram diversos tipos de preconceitos. Embora muitas discussões proporcionem um debate produtivo em relação aos acontecimentos do meio político, outras são apenas discussões rasas, com repetição de ideias superficiais. Além disso, há a preocupação com a veracidade das informações que circulam nos espaços virtuais, especialmente nas redes sociais. Dessa forma, embora sejam louváveis as contribuições trazidas aos cidadãos pela facilidade de acesso à informação, paira frequentemente uma certa insegurança sobre a autenticidade dos fatos – e pessoas – que habitam o ambiente virtual.

É possível afirmar que *House of Cards* pode levar à reflexão sobre a engrenagem que sustenta o sistema político. Nesse sentido, coube-nos pensar sobre a forma como os leitores/espectadores estão relacionando a ficção com a realidade e construindo sentidos a partir da associação com o momento histórico em que estão vivendo, especialmente os leitores/espectadores brasileiros que vivem um momento significativo em termos de fatos estarrecedores ligados à política. Aos espectadores das séries, aos leitores de Shakespeare, aos leitores dos romances de Dobbs, sobram motivos para ironizar o contexto político atual. Os memes que circulam nas redes sociais, repletos de ironia, podem ser vistos, ao mesmo tempo, como crítica ao sistema político e como uma forma de suportar através do humor, da “zoeira”, (termo que, de certa forma, caracteriza o comportamento brasileiro na internet) os descabimentos do sistema político.

No entanto, como cada indivíduo recebe e interpreta a obra de arte à sua maneira, de acordo com o contexto histórico em que está inserido, há também a possibilidade do leitor/espectador deixar-se tomar pelo negativismo do lado devastador do sistema político retratado pela ficção e, como consequência, passar a

descrever completamente na política, como um todo, criando uma visão extremamente negativa ao ponto de se recusar a discutir sobre o tema, aceitando o fato de que o sistema é corrompido por natureza e nada mudará isso. Não há como prever os desdobramentos a partir da recepção das narrativas. O receptor possui autonomia e pode tanto enxergar na ficção questões passíveis de reflexão, quanto ignorar os elementos que poderiam causar desconforto ao propor o enfrentamento às delicadas questões que se fazem presentes na nossa sociedade. Contudo, cremos que há uma linha muito tênue entre entretenimento e reflexão e, embora a proposta da obra de arte não seja apenas fazer refletir, isso é quase que inevitável.

Em relação ao diálogo entre o texto literário e as narrativas audiovisuais, em especial as séries televisivas, tema também abordado na presente pesquisa, cabe-nos salientar que a ficção televisiva contemporânea, especialmente a produção de séries, tem adquirido força nos últimos anos e conquistado públicos que anteriormente carregavam certo preconceito em relação à televisão. Notamos que as pessoas não se incomodam em compartilhar o fato de que assistem a séries e que gostam desse tipo de programação. Isto porque as séries, em geral, têm sido vistas como produtos culturais de boa qualidade técnica e narrativa. Obviamente que, como em todos os campos, não se pode generalizar uma vez que existem as

boas e as más produções. Porém, uma quantidade razoável de séries produzidas nas últimas décadas têm sido dignas de elogios tanto por parte do público e como da crítica.

Embora desde o início da exibição de narrativas ficcionais na televisão tenha havido adaptações de obras literárias, percebemos que existe um crescimento de produções que são baseadas em textos literários em diversos canais, oriundas de diversos países, nas últimas décadas. Observamos muita liberdade criativa em que, muitas vezes, esses textos sofrem modificações drásticas. No entanto, os escritores parecem não se incomodar com o fato de sua obra ser modificada ao ser transposta para o meio audiovisual desde que isso lhes proporcione uma maior visibilidade, como afirmou o próprio Michael Dobbs no epílogo do seu primeiro romance *House of Cards*. É fato que as histórias recontadas através do audiovisual chegam a um público muito mais amplo do que o público leitor do texto-fonte e, conseqüentemente, muitos dos espectadores que conhecem a obra audiovisual buscam também a experiência da leitura do texto que a originou. Por outro lado, os leitores mais ávidos, os fãs de determinada obra literária, normalmente não se importam com a forma como a televisão apropria-se do texto para transformá-lo em uma nova obra. Dessa forma, há uma proximidade maior entre literatura e televisão em que as produções audiovisuais ressignificam o texto literário e o contrário também acontece.

REFERÊNCIAS

ABRALIC – XV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. Apresentação. **Anais**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.

ALBUQUERQUE, Afonso de. As três faces do quarto poder. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Política”, do **XVIII Encontro da Compós**, PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. Cinema impuro: contaminações entre cinema e vídeo a partir de um olhar sobre a série História(s) do Cinema, de JeanLuc Godard. **Sessões do Imaginário**. Ano XVI, n 25, 2011/1. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/277169393_Cinema_impuro_contaminacoes_entre_cinema_e_video_a_partir_de_um_olhar_sobre_a_serie_Historias_do_Cinema_de_Jean-Luc_Godard> Acesso em: 16 fev. 2018.

ANDRADE, Antonio de; PERUZZO, Cicilia K.; REIMÃO, Sandra. Teatro 2 – Um teleteatro de experimentação, difusão e resistência. **Comunicação & Informação**. V. 12, n. 1. jan/jun 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/article/download/10871/7210>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

ARAÚJO, Glauco Ludwing. Maquiavel e o castelo de cartas: virtú e fortuna estilo Underwood. In: ARAÚJO, Glauco Ludwing; DOURADO, Ivan Penteado; SOUZA, Vinícius Rauber. **Poder e sociedade no castelo de cartas**: teoria política em House of Cards. (Org.). Porto Alegre: Escritos editora, 2016.

ARAÚJO, Glauco Ludwing; DOURADO, Ivan Penteado; SOUZA, Vinícius Raube. Nota dos organizadores. In: ARAÚJO, Glauco Ludwing; DOURADO, Ivan Penteado; SOUZA, Vinícius Rauber. **Poder e sociedade no castelo de cartas**: teoria política em House of Cards. (Org.). Porto Alegre: Escritos editora, 2016.

ARENDT, Hanna. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BALOGH, Ana Maria. Televisão: ficção seriada e intertextualidade. **Comunicação & Educação**. Ano XII. Número 3. Set/dez. 2007.

BALOGH, Ana Maria. Entrevista: Ana Maria Balogh analisa séries e minisséries brasileiras. Portal G1. Entrevista. Rio de Janeiro, 21 novembro 2011. Disponível em <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/11/entrevista-anna-ariabalogh-analisa-series-e-minisseries-brasileiras.html> Acesso em: 18 fev. 2018.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. Dicionário de Política. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2010.

BRADLEY, A. C. A tragédia shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. Tradução de Nilson Moulin. 2ª reimpressão. Edição de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMATI, Anna Stegh. Monólogo cênico: a reconfiguração da mãe filicida em Medea Redux de Nail Labut In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2007.

CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. Apresentação. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. (Org.). **Shakespeare sobe múltiplos olhares**. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009.

CANNITO, Newton Guimarães. **A televisão na era digital**: interatividade, convergência e novos modelos de negócio. São Paulo: Summus, 2010.

CAPANEMA, Leticia Xavier de Lemos. Por uma narratologia da ficção televisual. **Triade**. Sorocaba, SP. V. 5. N. 9 p. 34-51. Jun. 2017. Disponível em <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/3029> Acesso em: 16 fev. 2018.

CASTELLS, Manuel. **O poder da comunicação**. Tradução de Vera Lúcia Melo. 2 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

CHAIA, Miguel. O palco do poder. **Revista Entrelivros** - Clássicos, nº. 2, Ediouro e Duetto editorial, São Paulo, 2006. Disponível em <http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo56.html>. Acesso em: 12 jul. 2018.

CHOMSKY, Noam; FOUCAULT, Michel. **Natureza humana: justiça vs. poder**: o debate entre Chomsky e Foucault. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Marcia. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006a.

_____. Inter textus/inter artes/inter media. Aletria: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 6, p. 11-42, 2006b. Disponível em < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/0> > Acesso em: 20 de jul. 2017.

_____. Intermedialidade. Pós: Revista do Programa de Pós Graduação em Letras, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 – 23, 2011. Disponível em < <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16> > Acesso em: 24 dez. 2017.

DOBBS, Michael. **House of Cards**. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Benvirá, 2014.

_____. **House of Cards: xeque-mate**. Tradução de Carlos Haag. São Paulo: Benvirá, 2016a.

_____. **House of Cards: o último ato**. Tradução de Carlos Haag. São Paulo: Benvirá: 2016b.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FRENCH, M. Macbeth and masculine values. In: SINFIELD, A. (Org.). **Macbeth, contemporary critical essays**. London: Macmillan, 1992, p. 14-24.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. Tradução de Simone Lopes de Melo. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

GENETTE, Gerárd. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Edição bilíngue. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Foleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GUIMARÃES, Helio. Observações sobre adaptações de textos literários para programas de TV. **Revista USP** – São Paulo (32). Dezembro/Fevereiro 1996-97.

HELIODORA, Barbara. **A expressão dramática do homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Reflexões shakespearianas**. MIRANDA, Célia Arns de; LEÃO, Liana de Camargo. (org). Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 2004.

_____. **Falando de Shakespeare**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **Otelo, o Mouro de Veneza**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Shakespeare: o que as peças contam:** tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Bárbara Heliodora. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. Introdução às três partes de Henrique VI. In: SHAKESPEARE, William. **Teatro completo**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. Volume 1. Tragédias e comédias sombrias.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. Ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução de Susana Alexandria. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintomas?**. Tradução de Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEÃO, Liana de Camargo. Shakespeare no cinema. In: **Shakespeare, sua época e sua obra**. LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (orgs). Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

LEBRUN, Gérard. **O que é poder**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

LIMA, Cecília Almeida; MOREIRA, Diego Golveia; CALAZANS, Janaina Costa. Netflix e a manutenção de gênero televisivos fora do fluxo. **Matrizes**. V. 9. N.2 jul/dez.2015. São Paulo. P. 237-256. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/111727> > Acesso em: 16 fev. 2018.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 3. Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

_____. Fim da televisão? **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 86-97, janeiro/abril 2011. p. 86-97

MAIA, Reinaldo. Otelo: o poder do discurso, o discurso do poder. **Caderno do Folia** (Especial). São Paulo, 4ª e 5ª ed. p. 6-15, 1º semestre 2003.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

MARCO, Natalia. Game of Thrones e Netflix dominam indicações ao Emmy 2018. *Madri*. 12 julho 2018. *El País*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/12/cultura/1531390577_323498.html> Acesso em: 18 fev. 2018.

MILLER, Toby, A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era. In: FREIRE FILHO, João. (org). **A TV em transição**: tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulinas, 2009.

MIRANDA, Célia Arns de. O entrelaçamento intertextual no pós-modernismo. In: **Scripta Uniandrade**. N. 3 2005. P. 143-150

MIRANDA, Célia Arns de. O retrato da tragédia feminina nas recriações da Ofélia shakespeariana. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. **Olhares sobre textos e encenações**. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2007.

MITTELL, Jason, Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**. 2012, 5. Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143023787003>> Acesso em 18 fev 2018.

MORAES, Dênis de. Sistema midiático, mercantilização cultural e poder mundial. In: MORAES, Dênis (org). **Mídia, poder e contrapoder**: da concentração monopólica à democratização da informação. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.

MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. 2ª ed. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. A literatura e as outras artes, hoje: um título, três problemas. **Scripta Uniandrade**, nº 5, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotekevirtual.org/index.php/2013-02-07-03-02-35/2013-02-07-03-03-11/1090-scripta-uniandrade/n05/10736-a-literatura-e-as-outras-artes-hoje-um-titulo-tres-problemas.html>> Acesso em: 10 dez. 2017.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PARRILL, Sue. **Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations**. Jefferson: McFarland & Company, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAJEWSKI, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores

Nogueira (orgs). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Vol. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a.

_____. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b.

RAMONET, Ignácio. Meios de Comunicação: um poder a serviço de interesses privados? Tradução de Karina Patrício. In: MORAES, Dênis (Org.). **Mídia, poder e contrapoder**: da concentração monopólica à democratização da informação. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013a.

_____. A explosão do jornalismo na era digital. In: MORAES, Dênis (Org.). **Mídia, poder e contrapoder**: da concentração monopólica à democratização da informação. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013b.

REICHMANN, Brunilda. House of Cards: uma introdução à trilogia e às séries. In: REICHMANN, Brunilda. (Org.). **Assim transitam os textos**: ensaios sobre intermedialidade. Curitiba: Appris, 2016.

REICHMANN, Brunilda. House of Cards: Shakespearean DNA in the trilogy and series. **Raído**. Dourados, MS, v. 11, n. 28, jul./dez. 2017.

REIS, Abel. Spoiler, House of Cards e o big data. Meio & Mensagem. 14 abril 2016. Disponível m:<<http://www.meioemensagem.com.br/home/opinioao/2016/04/14/spoiler-house-ofcards-e-o-big-data-2.html>> Acesso em: 2 set. 2018

RESENDE, Aimara da Cunha. Shakespeare na televisão brasileira. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009.

RINCÓN, Omar; MAGRINI, Ana Lucia. Meios, poder e democracia na América Latina: de celebridades políticas, poderes midiáticos e democracia de simulação. In: SORJ, Bernardo (Org.). **Poder Político e meios de comunicação**: da representação política ao reality show. Tradução de Miriam Xavier. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RODRIGUES, Daniele. Conteúdos ‘sob demanda’: revisitando processos de produção, distribuição e consumo. In: SAAD, Elizabeth; SILVEIRA, Stefanie C. **Tendências em comunicado digital**. Vol II. São Paulo: ECA/USP, 2017.

ROCKENBAH, Fábio Luis. Making-of: a gramática audiovisual no castelo de cartas. In: ARAUJO, Glauco Ludwig; DOURADO, Ivan Penteado; SOUZA, Vinicius Rauber e. **Poder e sociedade no castelo de cartas**: teoria política em House of Cards. Porto Alegre: Escritos Editora, 2016.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. 2. Ed. New York: Routled, 2015.

SANGHARE, Mamadou Mustapha. The issue of power in George Orwell's *Animal Farm* and Michael Dobbs' *House of Cards*. Dissertação de mestrado. Université Gaston Berger De Saint-Louis, 2016.

SANTOS, Marlene Soares dos. A narrativa no teatro: Otelo. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009.

SEABRA, Rodrigo. **Renascença**: a série de TV no século XXI. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SERRANO, Pascual. Democracia e liberdade de imprensa. In: MORAES, Dênis (org). **Mídia, poder e contrapoder**: da concentração monopólica à democratização da informação. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Otelo, o Mouro de Veneza**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Ricardo III**. Tradução de Barbara Heliodora e Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. Teatro completo. **Tradução de Barbara Heliodora**. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. Volume 1. Tragédias e comédias sombrias.

SILVA, M. V. B. **Adaptação Intercultural**: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

_____. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção na contemporaneidade. **Galaxia**. São Paulo, Online. N. 27. Jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S198225532014000100020&lng=p&tlng=pt> Acesso em: 16 fev. 2018.

SILVA, Sivaldo Pereira da. TV digital, democracia e interatividade. In: NUNES, Pedro. (Org.). **TV digital & interatividade**. João Pessoa: Editora da UFPR, 2009.

SILVEIRA, José Renato Ferraz de. A tragédia da política em Ricardo III. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012. STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do desterro. Florianópolis. N. 51. p. 019-053. Jul/dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>> Acesso em 21 dez. 2017.

SCHAWARTZENBERG, Roger-Gérard. **O Estado espetáculo**: ensaio sobre e contra o star system em política. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Círculo do livro, 1977.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescrita ou museu? Traduzido por Fátima Saadi. **Folhetim**: Teatro do Pequeno Gesto. Rio de Janeiro, nº 13, p.837, abr.-jun. 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Tradução de Marcio Serelle e Mário F. I. Viggiano. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUCMinas, 2016.

WILLIMON, Beau. Beau Willimon, showrunner, House of Cards. Entrevista. Disponível em: <http://www.markpoole.com.au/2014/02/beau-willimon-showrunner-house-of-cards/> Acesso: 4 ago. 2019.

WRIGHT, Robin. Uma conversa com a Lady Macbeth de Washington. Carta Capital. Publicado em 16/02/14. Disponível <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/umaconversa-com-a-lady-macbeth-de-washington-923.html> Acesso em 21 dez. 2017.

ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA DA SÉRIE HOUSE OF CARDS DA NETFLIX

Título: *House of Cards*

Gênero: drama

País de origem: Estados Unidos

1ª Temporada

Ano: 2013. Direção: James Foley, David Fincher, John Coles entre outros. Roteiro: Andrew Davis, Beau Willimon, Kate Barnow entre outros. Elenco: Kevin Spacey, Robin Wright, Kate Mara, Michael Kelly, Michael Gill, Molly Parker. Corey Stoll entre outros. Duração: 13 episódios de 50 minutos cada.

2ª Temporada

Ano: 2014. Direção: James Foley, Carl Franklin, Jodie Foster, Jhon Coles, Robin Wright. Roteiro: Andrew Davis, Beau Willimon. Elenco: Kevin Spacey, Robin Wright, Michael Kelly, Michael Gill, Molly Parker, Sebastian Arcelus, entre outros. Duração: 13 episódios de 50 minutos cada.

3ª Temporada

Ano: 2015. Direção: James Foley, John Coles, Agnieszka Holland, Robin Wright, Tucker Gates. Roteiro: Andrew Davis, Beau Willimon, Frank Pugliese, Michel Dobbs. Elenco: Kevin Spacey, Robin Wright, Michael Kelly, Molly Parker, Mahershala Ali, Jayne Atkinson, Elizabeth Marvel entre outros. Duração: 13 episódios de 50 minutos cada.

4ª Temporada

Ano: 2016. Direção: Alex Graves, Kari Skoland, Robin Wright, Tom Shankland, Tucker Gates. Roteiro: Beau Willimon, Frank Pugliese, Laura Eason, Michel Dobbs. Elenco: Kevin Spacey, Robin Wright, Michael Kelly, Boris McGiver, Neve Campbell, Joel Kinnaman, Dominique McElligott, entre outros. Duração: 13 episódios de 50 minutos cada.

5ª Temporada

Ano: 2017. Direção: Daniel Minahan, Alik Sakharov, Michael Morris, Roxann Dawson, Agnieszka Holland e Robin Wright. Roteiro: Frank Pugliese, Melissa James Gibson, John Mankiewicz, Kenneth Lin, Laura Eason, Bill Kennedy e Tian Jun Gu. Elenco: Robin Wright, Kevin Spacey, Michael Kelly, Campbell Scott, Patricia Clarkson, Paul Sparks, Derek Cecil, Neve Campbell, Joel Kinnaman, Dominique McElligott, Boris McGiver, Corey Jackson, Jayne Atkinson, Colm Feore, Wendy Moniz, Reed Birney, James Martinez, Damian Young entre outros. Duração: 13 episódios de 50 minutos cada.

6ª temporada

Ano: 2018. Direção: Alik Sakrarov, Ami Canaan Mann, Ernest R. Dickerson entre outros. Roteiro: Charlotte Stoudt, Frank Pugliese, Melissa James Gibson entre outros. Elenco: Robin Wright, Michael Kelly, Greg Kinnear, Diane Lane entre outros. Duração: 8 episódios de 50 minutos cada.

ANEXO 2 – FICHA TÉCNICA DA SÉRIE HOUSE OF CARDS DA BBC

House of Cards

Gênero: drama

País de origem: Inglaterra

Ano: 1990

Direção: Paul Seed

Roteiro: Andrew Davis, Michael Dobbs

Elenco: Ian Richardson, Susannah Haker, Miles Anderson, David Lyon, Diane Fletcher, Colin Jeavons entre outros.

Duração: 4 episódios de 55 minutos cada

To Play the King

Gênero: drama

País de origem: Inglaterra

Ano: 1993

Direção: Paul Seed

Roteiro: Andrew Davis, Michael Dobbs

Elenco: Ian Richardson, Michael Kitchen, Kitty Aldrige, Colin Jeavons, Diane Fletcher entre outros.

Duração: 4 episódios de 55 minutos cada

The Final Cut

Gênero: drama

País de origem: Inglaterra

Ano: 1995

Direção: Mike Vardy

Roteiro: Andrew Davis, Michael Dobbs

Elenco: Ian Richardson, Diane Fletcher, Paul Freeman, Isla Blair, Nickolas Grace entre outros.

Duração: 4 episódios de 55 minutos cada